

UNIVERSIDAD DE CUENCA



Facultad de Artes Maestría en Pedagogía e Investigación Musical

**“Análisis estructural de: El Pañuelo Blanco (pasillo), y Saltashpa-Rap
(fusión), composiciones de Naldo Campos en la interpretación de
Héctor Jaramillo”**

Tesis previa la obtención del título de
“Magíster en Pedagogía e Investigación Musical”

AUTOR:

LIC. CÁNDIDO UBERTO BELDUMA C.I 0701386690

DIRECTOR:

MAGÍSTER. ANÍBAL STEFAN ROMERO ARCAYA C.I 0702586975

Cuenca – Ecuador

2017



Resumen

La música es el sentimiento expresado por el ser humano, que ha venido transformándose a través de la historia en diferentes modalidades.

Podemos apreciar un contexto de la vida musical de los compositores Naldo Campo y Héctor Jaramillo y una breve descripción de los ritmos: pasillo, Saltashpa y Rap, en uno de sus temas como es el pasillo “El Pañuelo Blanco” y “Saltashpa – Rap”. El objetivo de estudio está incluido los ritmos que serán tratados en el análisis estructural y espacial de los temas tratados.

Cada obra musical trae consigo una creación sonora exclusiva, fácil de identificar por el oyente y que forma parte de la tradición musical ecuatoriana, dando un enfoque diferente.

Estos Temas musicales, tienen un alto relevante estético y sus elementos en la armonía, rítmica e instrumentación de la música nacional, a través de la digitalización de “El Pañuelo Blanco” y “Saltashpa – Rap”, que forma parte de la música ecuatoriana contemporánea a comienzos del siglo XXI, dividiendo el presente trabajo para su mejor presentación en tres partes.

La primera parte, está dirigida a los ritmos del pasillo, Saltashpa y Rap en sus diferentes etapas, la biografía de Naldo Campos y Héctor Jaramillo.

La segunda parte, detalla los aspectos conceptuales del análisis estructural del pasillo. “El Pañuelo Blanco”, se realiza también un análisis espacial del “Saltashpa – Rap”.

Una tercera parte, contiene las conclusiones y recomendaciones.

Palabras claves.

Héctor Jaramillo, Naldo Campos, pasillo “El Pañuelo Blanco”, “Saltashpa –Rap”



Abstract.

Music is the feeling expressed by the human being, who has been transforming through history in different modalities.

We can appreciate a context of the musical life of the composers Naldo Campo and Héctor Jaramillo and a brief description of the rhythms: pasillo, Saltashpa and Rap, in one of his subjects as is the pasillo “El Pañuelo Blanco” and “Saltashpa – Rap”. The study objective includes the rhythms that will be treated in the structural and spatial analysis of the subjects treated.

Each musical work brings with it an exclusive sound creation, easy to identify by the listener and that is part of the Ecuadorian musical tradition, giving a different approach.

These musical themes have a highly relevant aesthetic and their elements in the harmony, rhythm and instrumentation of national music, through the digitalization of “El Pañuelo Blanco” and “Saltashpa – Rap”, which forms part of contemporary Ecuadorian music at the beginning of the century XXI. Dividing the present work for its better presentation in three parts.

The first part, is directed to the rhythms of the pasillo, Saltashpa and Rap in its different stages, the biography of Naldo Campos and Héctor Jaramillo.

The second part details the conceptual aspects of the structural analysis of the pasillo. “El Pañuelo Blanco”, also performs a spatial analysis of “Saltashpa – Rap”,

A third part contains the conclusions and recommendations.

Keywords.

Héctor Jaramillo, Naldo Campos, “Pañuelo Blanco” pasillo, “Saltashpa – Rap”



Índice

Resumen	2
Abstract.	3
Cláusula de Propiedad intelectual.	6
Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional.	7
Dedicatoria.	8
Agradecimiento.	9
INTRODCCIÓN.	10
Capítulo I	12
Acercamiento al Objeto de Estudio.....	12
1.1 Pasillo.....	12
1.2 Saltashpa.....	17
1.3 El Rap	19
1.3.1. En América Latina.	19
1.3.2. El Rap en Ecuador.	20
1.4 Naldo Campos y Héctor Jaramillo	21
1.4.1 Naldo Campos.....	21
1.4.2. Héctor Jaramillo	24
1.5. Dando un enfoque a la música ecuatoriana.	25
Capítulo. II	28
Análisis Estructural.	28
2.1. Concepto y Lineamientos técnicos.	28
2.1.1. La estructura musical.	29
2.1.2. La música y su relación matemática.	36
2.1.3. La sucesión de Fibonacci	38
2.2. Relación comparativa de la música con las matemáticas	39
2.3. El Pañuelo Blanco.....	42
2.3.1. Aproximaciones en el enfoque analítico estructural, del pasillo El Pañuelo Blanco.	42
2.3.2. Cuadros descriptivos. El pañuelo blanco.	80
2.3.3. Aproximaciones de referencias, en los siguientes instrumentos musicales	96
2.3.4. Aproximaciones al análisis del pasillo “El Pañuelo Blanco”.	109



UNIVERSIDAD DE CUENCA

2.4. Saltashpa Rap	137
2.4.1. Enfoque analítico del Saltashpa-Rap.	137
2.4.2. Codificación espacial.	139
2.4.3. Estructura general del Saltashpa Rap.	139
2.4.5. Relaciones estructurales y formales.	140
2.4.6. Materiales rítmicos.	140
2.4.7. Materiales tímbricos y sus elementos.	141
2.4.8. Diseño espacial.....	142
2.4.9. Demostración general del Saltashpa – Rap.	143
2.4.10. Apertura breve del pasillo el pañuelo blanco como introducción en el saltashpa – Rap.	144
2.4.11. Muestreo del ostinato del Saltashpa – Rap.	146
2.4.12. Muestreo del Ostinato con: sintetizador, bajo y batería musical.	149
2.4.13. Saludo a manera de rap cuatro compases de cuatro tiempos.	151
2.4.14. Pobre corazón, ocho compases de dos tiempos.	154
2.4.15. Ostinato de sintetizador y batería musical, ocho compases de cuatro tiempos.	156
2.4.16. Introducción de la punta, y a mi lindo Ecuador.....	158
Capítulo. III.....	163
Conclusiones y Recomendaciones	163
3.1. Conclusiones.	163
3.2. Recomendaciones.	164
Bibliografía.....	165
ANEXOS.....	167
Partituras del pasillo “El Pañuelo Blanco”.....	168
Letra del Saltashpa – Rap.....	175



Cláusula de Propiedad intelectual.

Cláusula de Propiedad Intelectual

Cándido Uberto Belduma, autor del trabajo de titulación "Análisis Estructural de: El Pañuelo Blanco (pasillo), y Saltashpa-Rap (Fusión) composiciones de Naldo Campos en la interpretación de Héctor Jaramillo", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca noviembre de 2017

Cándido Uberto Belduma

C.I: 0701386690



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional.

Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Cándido Uberto Belduma, en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación “Análisis Estructural de: El Pañuelo Blanco (pasillo), y Saltashpa-Rap (Fusión) composiciones de Naldo Campos en la interpretación de Héctor Jaramillo”, de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, noviembre de 2017

Cándido Uberto Belduma

C.I: 0701386690



Dedicatoria.

Dedico la presente tesis, a las personas que me han dado la razón de vivir, salir adelante y continuar con mi propósito.

A mi madre Josefa Belduma que supo formarme con buenos principios, enseñándome hábitos y valores, lo cual se ha convertido en el pilar importante de mi vida.

A mi esposa María Isabel Rodríguez, que es mi amiga, compañera y cómplice que ha estado apoyándome en el proceso de mi preparación y poder terminar mi trabajo de tesis,



Agradecimiento.

Con toda la humildad que mi corazón puede expresar le doy gracias a mi Padre Amado y creador de la tierra, por darme la vida y fortalecimiento para continuar en los momentos más difíciles.

A mi Director de Tesis Mgs. Aníbal Stefan Romero Arcaya, por conducir la elaboración de este proyecto, guiándome con sus conocimientos en todo el proceso.

A la Maestra. Arleti Molerio Rosa, por darnos ánimo y fortaleza en el proceso de estudio.

Agradezco al Mgs. Walter Novillo por su apoyo incondicional en el proyecto de la tesis.

A los maestros de la Universidad de Cuenca, que me transmitieron sus conocimientos en mi formación profesional.

A mi hermana Idalia Belduma, por cuidar de mi madre, cuando el rigor del estudio así lo ha exigido.

A mi hija Ivana del Rocío Belduma Ortega, por comprender que no hay edad para el estudio, que con ganas y esfuerzo todo se puede.

En especial a mi esposa y amiga María Isabel Rodríguez, por la estimación y paciencia, que ha sido el apoyo fundamental en mi trabajo de Tesis.



INTRODCCIÓN.

Entre los músicos multifacéticos contemporáneos, de finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI, que viene trabajando en la innovación de la Música ecuatoriana en diferentes estilos musicales tenemos a, Naldo Campos, es un músico estudioso en el campo artístico que utiliza en su recorrido musical nuevas corrientes tecnológicas en el campo de la informática musical, siendo unos de los preferidos por las masas, al combinar la música nacional con ritmos extranjeros, es un ejemplo claro la mixtura musical, utilizando en este trabajo específico los ritmos autóctonos que son parte de este estudio, el pasillo, el rap, y al estilo del que surge el Saltashpa en la práctica propuesta de Héctor Jaramillo.

Los dos trabajos musicales (pasillo “El Pañuelo Blanco” y “Saltashpa—Rap”) son el objeto de estudio en la presente investigación, por lo tanto, se ha proyectado el análisis de los elementos contiguos de las obras para el entendimiento y determinación de las mismas. El análisis musical es el modo fundamental de la comprensión musical en la creación del compositor, es importante rescatar los arreglos musicales de Naldo Campos e interpretado por Héctor Jaramillo que son parte del baluarte musical ecuatoriano.

El desarrollo de este trabajo investigativo permite determinar las características técnicas de las obras musicales claramente definidas en un estilo popular, para lo cual se ha dividido en tres capítulos determinados de la siguiente manera:

Capítulo I: Este capítulo hace un acercamiento al objeto de estudio, donde están desarrollados los enfoques de estudio del Pasillo en sus diferentes etapas, el Saltashpa y el Rap que intervienen en el análisis del pasillo “El Pañuelo Blanco” y “Saltashpa – Rap”. El capítulo también proporciona las biografías y desarrollo profesional de Naldo Campos y Héctor Jaramillo.



Capítulo II Análisis estructural.

Este capítulo contiene los conceptos y lineamientos técnicos, para el desarrollo del análisis estructural de las obras tratadas y una breve relación de la música con las matemáticas, lo cual sirve de apoyo para formular los gráficos vectoriales en la hoja de cálculo Excel para el análisis estructural del pasillo “El Pañuelo Blanco”. También se utilizan programas editores de audio computarizados para el análisis del “Saltashpa – Rap”, de manera espacial.

Capítulo III Conclusiones y recomendaciones.

En este último capítulo se detalla de una manera explícita y concreta las conclusiones y las recomendaciones sugeridas del trabajo investigativo, que servirá como guía para quienes deseen seguir en el análisis compositivo de la música nacional y sus evoluciones.

Los temas que se han sido expuestos por ser obras musicales populares poco tomadas en cuenta en el campo pedagógico, no constan en partituras formativas por el autor. Por tal razón, se tuvo que crear partituras y matices aproximados en especial del pasillo “El Pañuelo blanco” del audio del CD. Original. Para el análisis estructural. Dirección de YouTube del CD. Original. (Guzmán, 2015)

Para los análisis posteriores serán realizados en torno a los arreglos musicales de Naldo Campos y Héctor Jaramillo.



Capítulo I

Acercamiento al Objeto de Estudio

1.1 Pasillo.

En el Ecuador con la llegada de la conquista española, hubo cambios en diferentes campos; político, social, económico y en el arte musical, apareciendo nuevos géneros musicales entre ellos el pasillo, que tuvo gran influencia en muchos países como: Venezuela, Colombia, Perú, entre otros.

Ecuador se apropió del pasillo, dándole una identidad nacional única, reflejando el arraigo de los pueblos que se identificaban con este ritmo, llegando a ser un símbolo emblemático de la música ecuatoriana y trayendo controversias en diferentes extractos sociales como lo expresa Muñoz.

“El pasillo (...) más que ningún otro género, marcó la dinámica de la música popular del siglo XX; el pasillo recibió los más importantes aportes en lo musical y en lo literario y llegó a ser considerado como la expresión más destacable de la canción e identidad musical ecuatoriana.” (Muñoz, 2009, págs. 35-36)

Con la Revolución Liberal en el año de 1895, para el establecimiento de un nuevo orden social en el país, fue decisivo el nacimiento de la producción cultural y recepción musical, como entes de formación y generación en el arte, donde los pensamientos de las masas, bajo influencia de la iglesia, se hicieron más urbanos y humanos. “De este rescate del yugo religioso que dominaba todo el quehacer educativo y artístico, surgen las nuevas formas del pasillo”. (Muñoz, 2009, pág. 140)

El pasillo como influencia urbana, llega al Ecuador dando un enfoque diferente. Ketty Wong, una investigadora del arte cultural manifiesta que muchos investigadores de este género musical, dieron criterios diferentes sobre la originalidad del pasillo, entre ellos podemos mencionar; Gabriel Cevallos



UNIVERSIDAD DE CUENCA

García que relaciona al pasillo con una versión de la Lied Alemán, Hugo Toscano lo define de un carácter nostálgico del Fado portugués, de lo cual se puede apreciar diferentes ideologías sobre la originalidad del pasillo. (Wong, 2004).

Entre las características del pasillo nombradas en el párrafo anterior, la mayor aceptación sobre la identificación nacional, como sentimiento urbano lo relacionan con el vals europeo, por la definición de estos ritmos antagónicos que están escritos en 3/4 con la diferencia que:

El vals, tiene una formula rítmica de tres negras, organizado de un bajo y dos acordes.



El pasillo, en cambio su fórmula rítmica es de 6 corcheas ejecutadas de 2 bajos y un acorde.



Ketty Wong, lo define de la siguiente manera: Da formalidad de origen, que el pasillo ha sido tomado en cuenta, en diferentes centros de formación musical y lugares de exposición, donde se ha presentado con sus debates investigativos y da a conocer que el pasillo, "...se deriva del vals europeo y llega a territorios ecuatorianos con las guerras independentistas a principios del siglo XIX". (Wong, 2004).

De la forma como fue entrelazándose el pasillo en nuestro país, a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, los interpretes musicales nacionales, fueron difundiendo el pasillo con diferentes instrumentos musicales de origen europeo (piano, guitarras, bandas militares, etc.). Al comienzo del siglo XX, los pasillos fueron interpretados de forma instrumental, con bandas militares en las retretas



UNIVERSIDAD DE CUENCA

musicales, que se realizaba en épocas festivas de los pueblos, los pasillos tenían un carácter alegre y bailable.

El piano por su parte se ha caracterizado por ser un instrumento clásico, de origen académico donde le dio realce al pasillo ecuatoriano, cuando era interpretado en los auditorios de concierto por interpretes eruditos en la música, escuchados por personas de la alta sociedad, viviendo la época del pasillo clásico.

“Aquí debo aclarar que hay una gran diferencia entre estos pasillos, a los cuales llamaré "pasillos clásicos", y los pasillos creados en las últimas décadas del siglo XX, a los cuales llamaré "pasillos rocoleros". En los últimos se nota una mayor afluencia de elementos de la música indígena. (Wong, 2004)

En los diferentes enfoques estilísticos del pasillo: Con la guitarra, requinto y bajo, dio un colorido diferente, que tuvo mayor popularidad en la década de los años treinta a los cincuenta, dando un giro importante en la identificación nacional del pasillo, existiendo mayor oportunidad en la participación de guitarristas y cantantes, dando la identificación propia, llegando a enarbolar como insignia de nuestra música nacional siendo los protagonistas: el dúo Ecuador, conformado por Nicasio Safadi y Enrique Ibáñez Mora, con el apoyo empresarial de don José Domingo Feraud Guzmán y viajaron a EE.UU. Grabaron como treinta temas nacionales entre ellos Guayaquil de mis amores, que enardeció a la ciudad de Guayaquil, entusiasmados por la buena acogida de la canción, don José Domingo fue el filántropo que aportó en la grabación de una película, en homenaje al tema Guayaquil de mis amores; viviendo una época de identificación y realce del pasillo, que simbolizaba la antropología cultural de la sociedad guayaquileña.

Uno de los grandes propulsores de la música nacional, entre ellos el pasillo ecuatoriano fue Julio Jaramillo, dejando huellas de nuestra música a nivel nacional e internacional y grabando más de 1000 pasillos, viajó a diferentes países de América Latina, promocionando nuestro folklor nacional y le



UNIVERSIDAD DE CUENCA

consagraron como el “Ruisseñor de América” o el “Zorzal de América”. (Muñoz, 2009).

También influyó en su identificación los Hermanos Miño Naranjo, en el año de 1964 ganaron el primer lugar con el pasillo “Tu y Yo” en el Festival Iberoamericano de la Canción en España.

Tenemos un sin número de músicos e intérpretes nacionales, que han ido uniéndose en la identificación del pasillo, demostrando y difundiendo a nivel nacional por diferentes medios de comunicación, como las programaciones radiales que hacían en vivo: Radio Cristal de Guayaquil en la hora radial de la 11 a.m. Protagonizado por don Armando Romero Rodas, donde participaban cantantes y guitarristas como: Kike Vega, Irma Arauz, Julio Jaramillo, hermanos Montecel, hermanas Mendoza Sangurima, Fresia Saavedra, Lilian Suarez entre otros. En el marco musical los hermanos Pedro y Wilton Vera, Pedro Chinga (El Marqués), Abilio Bermúdez, Juan Naranjo, etc.

En la sierra, tenemos un sin número de radios, que también apoyaron en la difusión del pasillo como: “Radio El Palomar (1934), Radio del estado HC1DR - HCK (1932), Radio Bolívar (1936), Radio Quito (1940), HCJB, la Voz de los Andes (1931), entre otras” (Muñoz, 2009, pág. 141).

Artistas que influenciaron en este campo tenemos: Los Hermanos Miño Naranjo, Mélida Jaramillo, Lida Urquillas, Hermanas Mendoza Suasti, el Dúo Benítez y Valencia, Roberto Zumba, etc. que llegaron a diferentes partes con la difusión del pasillo mediante la radio.

El pasillo tradicional es en esencia un poema de amor musicalizado, cuyos textos están influenciados por la poesía modernista, una corriente literaria que tuvo su apogeo en Ecuador con los poetas de la "Generación Decapitada" en la década de 1910, (Wong, 2004).

Desde la década de los 80 aparece una nueva forma musical llamada música rocolera o música de cantina, donde los compositores dejan de exponer la



UNIVERSIDAD DE CUENCA

esencia del poema de amor del pasillo tradicional; pasando al desprecio, la melancolía, teniendo así una nueva visión del pasillo, con un impacto mediato en el pueblo sufrido, que atravesaba el país por la inflación monetaria, la crisis económica, por los problemas socio político de turno, la emigración de la sociedad ecuatoriana a otros países, como EEUU y Europa. En consecuencia, de todo esto se produce la desintegración familiar, la desconfianza y el desengaño. Con la nueva forma del pasillo, aparecen nuevos intérpretes como: Claudio Vallejo, Segundo Rosero, Aladino, Anita Lucia Proaño, Clarita Vera, Jenny Rosero, Marcelo Rueda, entre otros, que influenciaron con su música a diferentes clases sociales, con temas de la problemática social que aún vivimos los ecuatorianos, llenando estadios, plazas, coliseos, etc.

La música rocolera: son los boleros, valeses y pasillos que surgen en la década de 1970 con los procesos de modernización, migración rural y urbanización. Es una música asociada al ambiente de cantina y estigmatizada como corta-venas, vulgar e inmoral. (Wong, 2004).

Con este nuevo enfoque musical del pasillo, aparece Naldo Campos con sus arreglos estilísticos, combinando en la introducción y adornos con la guitarra eléctrica y el requinto, dando un toque diferente (dulce y brillante) combinando lo tradicional con la rocola, que fue un impacto en el público oyente. El Pasillo “El Pañuelo Blanco” (letra de Fausto Galarza) fue interpretado por Héctor Jaramillo, poniendo su estilo varonil que lo diferenciaba en cada una de sus presentaciones. En una de sus entrevistas realizadas a Héctor Jaramillo narra sobre este pasillo, el cual tuvo gran éxito que reventó como canguil. “El Pañuelo Blanco” es un tema que no pasa de moda, incluso otros intérpretes grabaron en otros ritmos como tango, cumbia, etc.



1.2 Saltashpa.

El Saltashpa, es un ritmo alegre de la serranía ecuatoriana, de carácter festivo al igual que: el cachullapi, sanjuanito, albazo, etc. se asemeja al ritmo del albazo con la diferencia de ser un ritmo sincopado, teniendo cierta complejidad al ser ejecutado. Hay grupos representativos ejecutando estos temas como el caso del grupo JATARI, entre otros, con el tema “LA ACEQUIA”. Godoy lo define de la siguiente manera: “Saltashpa. - es una palabra español – quichua, compuesta por los vocablos: “saltar”, y “ashpa” (allpa) = tierra; se relaciona con el acto de bailar alegremente “saltando sobre la tierra”. (Godoy, 2012).

En cambio, Muñoz se basa en el concepto de Godoy, explicando de la siguiente manera:

El Saltashpa corresponde a un tipo de música andina ecuatoriana bailable y alegre. Mario Godoy dice que su significado se deriva de una palabra mixta: Salta (saltar) y allpa (tierra en kichwa). Saltashpa, más que una clase de música ecuatoriana, es una designación que se da a la música de baile ecuatoriana como el albazo, el capishca, la tonada, el pasacalle, el sanjuanito, el aire típico, etc., para denotar la alegría que provocan estos ritmos en el sentir popular. (Muñoz, 2009, pág. 133)

El ritmo del Saltashpa también tuvo su época simbólica en su tiempo, especialmente con la familia Salgado que fueron un grupo musical que interpretó este ritmo, llegando a ser reconocido a nivel nacional con las interpretaciones del Saltashpa, que lo bailaban en las fiestas patronales de los pueblos.

Igual que el cachullapi, el término Saltashpa fue emblemático de la familia Salgado, pues los hijos de Víctor formaron una agrupación musical llamada la “Orquesta Salgado Jr.”, con la cual grabaron varios discos con el título de “La hora del Saltashpa”. El término se puede traducir como “bailar saltando”. Según varios antropólogos, con este hibridismo Kichwa se conoce a un baile criollo, sanjuanito o tonada alegre, (Muñoz, 2009, pág. 133)



Con esta hibridación musical, conocemos la transposición de un término de baile a un estilo determinado, ejecutado por instrumentos andinos como; la quena, la guitarra, etc. También hay grabaciones interpretadas con el saxo y clarinete en la orquesta de los hermanos Cuadrado, con el tema “Que viva el Santo” ritmo Saltashpa. Etc.

Los patrones rítmicos del Saltashpa, que se utilizan en la estructura musical más comunes son los siguientes:

RITMO SALTASHPA

VARIACIONES

Bajo # 1

Bajo # 2

Bajo # 3

Bajo # 4

Fuente claves del Saltashpa. (Rodríguez P. L., 2016 , pág. 15)

Naldo Campos y Héctor Jaramillo se basaron en este ritmo para crear una nueva forma de estilo musical, llamado “Saltashpa-Rap”, que está combinado en dos ritmos musicales, que le sirvió para mantenerse en estatus altos de la música nacional, este ritmo hizo que Héctor Jaramillo, llegue con su tema musical del pasillo “El Pañuelo Blanco”, a gustar a muchos seguidores de diferentes edades, en especial a los jóvenes con un ritmo de moda, como es el Rap.

Además, cabe resaltar que Héctor Jaramillo, a pesar de tener una edad avanzada, llegó a popularizar este nuevo ritmo en la sociedad, llevándolo al éxito y reconocido en muchas giras nacionales e internacionales, siendo el pionero en la fusión de los ritmos autóctonos con ritmos extranjeros, sirviendo



UNIVERSIDAD DE CUENCA

de ejemplo para muchos artistas, aunque al comienzo fue criticado y a la vez aplaudido cuando subió su rating.

1.3. El Rap

Se describe como un movimiento musical urbano, que se desarrolló en los barrios pobres de Nueva York, a principios de los años 70, especialmente en las comunidades afroamericanas de escasos recursos económicos. (Clavijo, 2012, pág. 19).

Esta expresión musical, plantea la corporeidad tanto como la utilización vocal y sus estéticas, tiene un sentido real de protesta por las políticas gubernamentales, el racismo, la problemática social del ser humano como: La droga, el alcoholismo, los antivalores, migración, desintegración familiar, madres solteras, cibernéticos, etc. El Rap contiene la vida misma de los problemas que acogen al ser humano, en una manifestación hablada con rimas concordantes a su criterio.

Podemos deducir que el Rap, es un ritmo elocuente descifrado primeramente en inglés, conocida como “Emceeing”, es un tipo de recitación rítmica de rimas y juego de palabras, acompañado por un fondo musical rítmico conocido como “Beat”, interpretado por artistas raperos extranjeros, conocidos como: Tupac Amaru Shakur (conocido simplemente como Pac.), Christopher George Latore Wallace (conocido como Biggie Smalls), Calvin Cordozar Broadus Jr. (conocido como Snoop Doggy Dogg), etc. (Kusanagui, 2013).

1.3.1. En América Latina.

El cantante puertorriqueño neoyorquino Vico C, es el más conocido pionero de rap en español, en Brasil Racionais MC's, al dúo Thaíde y DJ Hum, que empezaron a grabar a fines de los 80. Hoy en día el Rap se ha ido regenerando en reggaetón y se ha establecido en todos los países latinoamericanos como Hip-hop abarcando una buena estructura cultural.



1.3.2. El Rap en Ecuador.

Así como es escuchado el Rap en Estados Unidos, América Latina, otros países del mundo, también en nuestro país hay buenos exponentes de este género musical.

A partir del año 1984, José Martín Galarza Arce (conocido como Au-D) se inició en el rap. Viajó a Puerto Rico por sus estudios de Ingeniería de sonido y producción musical, mediante el cual tuvo la oportunidad de conocer el break dance y el rap. En 1989 regresa a su país con otras visiones en género musical e interpreta una balada rap “Tres Notas”. (Galarza, 2010). Con este tema marca el Rap en Ecuador. Otro de los exponentes del rap y pop hip hop es el Guayaquileño Gerardo Mejía, radicado en Estados Unidos.

Hoy en día se ven en los medios de transportes a jóvenes de escasos recursos económicos, que llevan sus mensajes en tipo de rap de la problemática social y sus vivencias, convirtiéndolas en canciones y poniendo como ejemplo para que los jóvenes no caigan en los vicios de la droga, el alcohol, la prostitución, etc. Otros hablan de Dios y el respeto a los padres, etc. Logrando mediante el rap ganar el sustento diario en los buses y plazas de una forma sana para el deleite de las personas.

Dos de los artistas de renombre en nuestro país son Naldo Campos y Héctor Jaramillo, que hacen una fusión musical del Rap con el saltashpa. Cabe destacar que Naldo Campos y Héctor Jaramillo, buscan el contacto de la gente joven con su música.



1.4 Naldo Campos y Héctor Jaramillo

1.4.1 Naldo Campos

Es un músico multifacético contemporáneo, de finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI, que viene trabajando en la innovación de la Música ecuatoriana en diferentes estilos musicales.

Es un músico versátil, se lo conoce como; compositor, arreglista, instrumentista e interprete musical, imponiendo su estilo profesional en los instrumentos como la guitarra, requinto y el bajo, dándose a conocer con su gran acompañamiento a diferentes artistas nacionales e internacionales. En el ámbito musical es conocido como “El Pivote del Requinto”. (Carlier, 2012)

Nace el 7 de noviembre de 1949 en la provincia de Manabí cantón Santa Ana, siendo sus padres Alberto Campos y doña Fania Sornoza. Desde muy temprana edad se interesó por la música apasionándose por la guitarra y el requinto, ya que consideraba que dicho instrumento tiene un sonido brillante y agudo, proporcionándole un enfoque diferente en la interpretación de las obras musicales que son ejecutados con estos instrumentos: Como son los ritmos más populares, el pasillo, bolero, vals, etc. (Carlier, 2012).



Fuente de (Carlier, 2012)



Uno de sus grandes amigos Manuel Rosales, le motivó para prepararse dentro de un espacio académico musical. Estudió clarinete en el Conservatorio de Guayaquil. Desde temprana edad le permitió relacionarse con intérpretes reconocidos como Julio Jaramillo entre otros.

Entre las personas influyentes en el campo musical fue su hermana Holanda Campos, quería que la gente se enterara que hay un joven que ejecuta bien el requinto y fue así que se vinculó con muchos artistas de la farándula, grabando un disco con la empresa disquera guayaquileña de Francisco Feraud Aroca, es así como se hace conocido en la industria fonográfica ecuatoriana (IFESA)". (Carlier, 2012).

En aquel tiempo Julio Jaramillo, había regresado al Ecuador de giras internacionales, para grabar en la ciudad de Guayaquil, necesitaban alguien que ejecutara el requinto junto a Rosalino Quintero. Naldo Campos con tan solo 15 años de edad ya fue elegido para acompañar con su requinto en las grabaciones de Julio Jaramillo. Las grabaciones musicales se lo hacían en vivo y directo. Naldo Campos cuenta que un par de veces se olvidó el momento de tocar su instrumento, se disculpaba diciendo que era por escuchar a don Julio y terminaron siendo magnánimos colegas. (Carlier, 2012).

Naldo Campos por su trayectoria artística formó parte del Trio los Brillantes reemplazando al Maestro Homero Idrovo, que estaba formado por Héctor Jaramillo y Olga Gutiérrez. Fue uno de las experiencias fundamentales para su formación profesional con una disciplina acertada en su carrera musical, que le ha servido para dirigir más de 30 años en sus grabaciones a diferentes intérpretes como este caso a Héctor Jaramillo. (Carlier, 2012).

Por la propuesta innovadora de Jenny Estrada en el campo musical, Naldo Campos forma parte de ese proyecto institucional de la "Escuela del pasillo Nicasio Safadi", auspiciado por el municipio de Guayaquil, situado en el cerro Santana donde se forma músicos en diferentes áreas: Canto, instrumentos folklóricos, acordeón, etc. Naldo Campos es el encargado de dirigir el área de



UNIVERSIDAD DE CUENCA

guitarra y requinto a jóvenes interesados en ejecutar los instrumentos antes mencionado, que servirá a futuras generaciones para enriquecer el folklor nacional con diferentes enfoques musicales. (Carlier, 2012)

Como compositor es creador de diferentes temas: Tendrás que recordarme, Aunque nos digan amantes, Parece mentira, entre otros. Como intérprete y arreglista, acompañado a diferentes artistas nacionales e internacionales de la cuales podemos citar:

En toda su carrera artística junto con el requinto Naldo ha colaborado con numerosos cantantes: Julio Jaramillo, José Jaramillo, Patricia González, Beatriz Gil, Astrid Achi, los hermanos Miño Naranjo, los hermanos Villamar, Claudio Vallejo, Daniel Santos, Lucho Barrios, Alci Acosta, entre otros. En la Orquesta Sinfónica de Guayaquil, el único requintista es Naldo. (Carlier, 2012)

Naldo Campos incursiona en una nueva estética musical con respecto a los géneros autóctonos ecuatorianos, en fusión con ritmos extranjeros para algunos artistas del medio, especialmente como arreglista exclusivo de Héctor Jaramillo, teniendo éxitos formidables, que le ha servido para relacionarse con públicos de diferentes extractos sociales, citando como ejemplo la combinación musical del Saltashpa (ritmo de la región andina de la sierra ecuatoriana ejecutado en un ritmo de 6/4) con el Rap (música Urbana extranjero en ritmo de 4/4) formando así una fusión llamado “Saltashpa – Rap”, con los arreglos de Naldo Campos y la interpretación de Héctor Jaramillo, cuyo tema que será tratado en el siguiente capítulo para su respectivo análisis estructural.

1.4.2. Héctor Jaramillo

Héctor Jaramillo es un Intérprete de musical nacional, con diferentes enfoques estilísticos, conocido a nivel nacional e internacional.



Fuente (Gente, 2010)

Nace el 23 de noviembre del año 1932 en la ciudad de Quito, sus estudios secundarios los realizó en el Colegio Mercantil de Quito, se caracterizó por ser un gran deportista y desenvolverse en el campo musical como destacado instrumentista en la guitarra y el canto.

Formó parte de algunos grupos musicales, iniciando su carrera con “El Trío Quito el 10 de agosto de 1947, luego integró el grupo Los Lemari. Formando más tarde parte de los Latinos de los Andes, junto a Eduardo Erazo, con el destacado requintista Homero Idrovo. En el año de 1962 se unió al trío la cantante Argentina Olga Gutiérrez, formando el Cuarteto los Brillantes, fundado por el destacado requintista Homero Idrovo. En 1963, se retira del Cuarteto Eduardo Erazo y queda reestructurado como Trio Los Brillantes, que se mantuvo por más de cinco décadas, con un alto repertorio de música ecuatoriana con giras internacionales, viajando mayor parte por Latinoamérica y Estados Unidos” (Gente, 2010)

La experiencia que tuvo como artista en los diferentes grupos musicales, le dio el momento para el éxito como solista y seguir adelante en su carrera musical



UNIVERSIDAD DE CUENCA

con la dirección artística y arreglos de Naldo Campos. La primera grabación como solista fue el pasillo “El Pañuelo Blanco” que tuvo éxito y permitió recorrer diferentes países de América del Sur, Norteamérica y parte de Europa; con la hibridación de diferentes géneros musicales autóctonos de nuestro Ecuador.

En unas de las entrevistas a Héctor Jaramillo hecho por el diario El Universo, manifestó que el baile también está presente en sus presentaciones artísticas y lo disfruta cuando hace suyo los ritmos de la punta, la lambada, el break dance y el rap. Confiesa que hace 30 años atrás empezó con los “pegaditos” (los denomina a los pasacalles, tonadas albazos, sanjuanitos) y otros géneros musicales para llegar a su público con versiones diferentes. Uno de los temas más relevantes en la actualidad es el “Saltashpa – rap”, de lo cual recibió muchas críticas, hasta de sus mismos compañeros artistas, pero su justificación fue aceptada ya que su propósito era llegar a la juventud con nuestras canciones, pero en el género que estaba de moda y así nació el “Saltashpa-rap” (Gente, 2010).

1.5. Dando un enfoque a la música ecuatoriana.

Desde el contexto ecuatoriano, las identidades musicales son variadas y extensas, y su significancia no consiste en simples estilos o géneros que argumentan determinadas manifestaciones artísticas, sino que son el resultante del proceso cultural. Muñoz expone: “(...) verdaderos colectivos que luchan por un espacio para expresar sus vivencias y sentires frente al mundo. Así, se puede hablar de las identidades musicales urbanas, que abarcan un sin número de géneros musicales (Muñoz, 2009, pág. 150). que sirven como punto de análisis sobre las características estéticas de sus mixturas. Existen diversos ejemplos de fusión que ilustran este contenido donde desde el rock, rap, son cubano, hasta el jazz y sus derivados, donde sus prácticas, cotidianas parten desde su concepción sonora como una secuencia en el proceso que estas tribus urbanas construyen. Muñoz lo reafirma: “(...) reflejan no solo el tipo de música que escuchan sino toda una concepción del mundo, compartida de manera implícita con todos los seguidores de esta tendencia musical”. (Muñoz, 2009, pág. 150).



De igual manera existen otros géneros musicales fusionados dentro del folclor ecuatoriano, encontrando respuestas a las identidades musicales que son diversas, todas con predisposición a nuevos procesos de construcción en un marco sincrético, donde el valor y sus cargas estéticas de esta variedad está en la forma de vida de todos ellos en un mismo espacio sin perder nuestra ciudadanía musical, como nos describe. Muñoz: “luchando por no perecer los orígenes culturales frente a las propuestas musicales foráneas” (Muñoz, 2009, pág. 150).

Haciendo un acercamiento a la trasgresión de la música ecuatoriana tradicional como tal, es necesaria la búsqueda de lo nacional dentro de su producción y difusión, en este aspecto la destacada musicóloga ecuatoriana Ketty Wong (2002), plantea esta perspectiva afirmando que en el Ecuador existen cinco variantes o tipos de música popular tradicional:

- *La música nacional* que se refiere al repertorio de canciones mestizas y urbanas en distintos géneros musicales que han simbolizado la identidad nacional hegemónica, característica a fin de los grupos dominantes durante casi todo el siglo XX. Por ejemplo, los pasacalles, los pasillos y los albazos.
- *La música rockolera* que son las canciones a ritmo de boleros, vales, pasillos, rancheras, etc., que surgen en la década de los 70 como protesta a los grupos dominantes, complejidad que llegó a tener la música popular de los años cincuenta, llegando a masificar los diseños y constructos musicales en interdependencia de las relaciones estructurales, texto y música, íntimamente asociadas con el despecho, el desarraigo y el alcohol.
- *La tecnocumbia*, es un tipo de música de origen peruano también llamada cumbia andina, producida por una hibridación entre la cumbia, ritmos folclóricos andinos e instrumentos electrónicos como la guitarra, el bajo y la batería y demás proyecciones tecnológicas musicales.
- *La música chicha*, es considerada por Wong la música bailable de raíz indígena, es decir, a los sanjuanitos y todas sus variantes (Saltashpas y Cachullapis).



UNIVERSIDAD DE CUENCA

- *La música del recuerdo*, corresponde a las baladas de los 70 como la música de Leo Dan, Loa Ángeles Negros, etc. (Muñoz, 2009, pág. 151).

Lo especifica María Muñoz en su tesis “Identidades Musicales Ecuatorianas” del artículo realizado por Ketty Wong, como se han ido clasificado los géneros musicales con el paso del tiempo que van dejando cada uno sus legados en la sociedad. Según Wong, esta clasificación de la música popular tradicional ecuatoriana, a excepción música nacional, es parte de una industria cultural dado que su recepción se encuentra en las masas y sus sectores que fueron marginados especialmente entre los jóvenes. De esta manera lo describe Muñoz “(...) se puede corroborar en los conciertos de música popular en los cuales se combinan repertorios con músicaailable correspondientes a la música chicha y la tecno cumbia, y con música sentimental, que sería la música rocolera y la del recuerdo”. (Muñoz, 2009, pág. 152).

De estas combinaciones musicales, Naldo Campos aprovecha para desarrollar su composición armónica del pasillo “El Pañuelo Blanco” (fusionando lo tradicional con la rocola) y el “Saltashpa – Rap” (fusionando la música nacional con lo foráneo). Los cuales fueron interpretados por Héctor Jaramillo, dando grandes resultados en la aceptación social.



Capítulo. II

Análisis Estructural.

2.1. Concepto y Lineamientos técnicos.

El Análisis musical permite comprender el fenómeno sonoro en toda su dimensión para poder disfrutar de su estética de forma más clara; su objetivo es entender por qué una obra musical fue compuesta de una determinada manera y no de otra, cual fue el pensamiento del compositor para llevarla a cabo y qué forma concreta le dio, teniendo en cuenta las características estilísticas, sociales, políticas e históricas que le determinaron a la creación misma. (Aguilar, 2008)

Los estudios de los procedimientos analíticos nos dan, una perspectiva crítica de la capacidad de un discurso sonoro determinado, teniendo en cuenta los procedimientos compositivos y los procesos creativos de los autores. Para que un contenido desarrolle las temáticas, debe partir desde el conocer y reconocer la organización del lenguaje utilizado en los elementos sonoros, cuyo contenido forma parte de un sistema de cosificación desde su concepción.

A través, de la escucha y de la interpretación, se comprenden los elementos y procedimientos musicales y se procura comprender las estructuras de las obras musicales. Se necesita en este sentido conocer los elementos y procedimientos básicos de la música, abordando su comprensión y el conocimiento holístico de la obra en sí: conocer y reconocer la organización del lenguaje utilizado (elementos y procedimientos) y las características sonoras que nos permiten encuadrar esa obra en un contexto histórico: armonía, melodía, ritmo, timbres, cadencias, forma, texturas.

El análisis formal debe ser el primer acercamiento al Análisis musical; a través de él se pretende profundizar en las diferentes estructuras, que han hecho uso



los compositores a lo largo de la historia y que en muchos casos han generado las denominadas formas-tipo o formas estandarizadas. Uno de los aspectos analíticos más importantes es, precisamente la comprensión de los elementos que constituyen la forma musical, su evolución y cómo se ha buscado a lo largo de la historia que la estructura de las obras favorezca la comunicación con la recepción.

2.1.1. La estructura musical.

En el orden simultáneo y sucesión espacial de elementos, que intervienen en un discurso sonoro que conforman una obra musical, evidenciamos una serie de articulaciones, en las que un evento sonoro puede contener a otros o ser contenido por eventos más particulares, estableciéndose de este modo una estructura funcional.

Algunos investigadores del tema comparten el hecho que la música mantiene una estructura con niveles jerárquicos. Esto lo encontramos en algunas Teorías Musicales (Salzer, 1962); (Lerdahl y Jackendoff, 1983).

Las estructuras jerárquicas que aparecen en la organización de procesos cognitivos, como un sistema organizado en la representación de la información, encontrando similitud en los procesos epistémicos de la teoría musical, ha desarrollado modelos que describen la estructura de la obra musical, en términos de una organización y construcción a un nivel jerárquico. De esta manera existe una relación en la síntesis ordenada, entre los modelos teóricos musicales, contemporáneos y los círculos de experiencia que la componen “que adopta un enfoque analítico, pretendemos recurrir a ciertas ideas y categorías que provienen del ámbito de la teoría musical” (Martínez, 2017, pág. 3)

Los constructos musicales y sus relaciones, como objeto de estudio en la teoría musical, provienen en la cognición de: “Las representaciones figurativas implican una comprensión global de la música, donde interactúan todos sus componentes: ritmo, alturas, armonía, texto, articulaciones”, (Burdet, 2017).



Esto se debe a la condición humana de poseer, a través del ejercicio intercultural, conocer las reglas de construcción del lenguaje musical, y sus posibilidades que se generan con la recepción del discurso, lo que los autores denominan “percepciones afines a una escucha inteligible”. “En este marco, la competencia tonal toma la forma de un conjunto de reglas explícitas (una gramática) que conecta una superficie musical dada con las asignaciones estructurales realizadas por los oyentes” (Rodríguez E. , 2017)

Lerdahl y Jackendoff, en sus estudios sobre la generación de la visión musical y sus elementos constitutivos; definen su jerarquía y su funcionabilidad (Rodríguez E. , 2017), lo que sustentan en su Teoría Generativa de la Música.

- La estructura de agrupamiento expresa la división jerárquica de la pieza en células, motivos, frases y períodos.
- La estructura métrica, es matemática y da expresión a la intuición de que los distintos eventos de una pieza están relacionados con una alternancia regular de tiempos fuertes y débiles en distintos niveles jerárquicos
- La reducción interválica-temporal asigna a los tonos de una pieza una jerarquía de importancia estructural con respecto a su posición en la estructura de agrupación y métrica
- La reducción de prolongación asigna a los tonos una jerarquía que expresa la tensión y la relajación armónica y melódica, su continuidad y progresión

Es indudable que todo discurso musical plantea complejidad, en términos de desarrollo y construcción del discurso sonoro, con las distintas posibilidades de abstracción y direccionalidad entre niveles jerárquicos, directamente proporcional al manejo de procesos meta-cognitivos que nos permiten acercarnos a la experiencia analítica.



La estructura jerárquica y su discurso, se desenvuelve en el tiempo y abarca significantes grupos de análisis, para quienes viven la experiencia de desarrollar el conocimiento, para de este modo acercamos a la analogía entre música y lenguaje, como parte de un aparato crítico que nos ayuda a buscar respuestas en la codificación del discurso musical (Ortega, 2014).

En el criterio de Bigand (1991), cuando trata de buscar especificaciones en esta analogía, como el de encontrar una conceptualización, que ejemplifique los procesos que intervienen en la comprensión musical, estableciendo similitudes en ambos lenguajes. Según este criterio los usos del lenguaje permiten mediante un sistema de codificación en el análisis, el uso de reglas para establecer una cantidad infinita de interpretaciones, a manera de una gramática musical que transforma lo estético, para actuar sobre sus comprensiones.

La capacidad de transformación de la gramática musical, procura para el lenguaje niveles estructurales, donde discurren todas las palabras del mensaje unidas a través de un vehículo sintáctico, lo que determina su estructura y su significancia como un procedimiento semántico y simbólico, esto es parte funcional del discurso hablado, que tiene su paralelismo en la estructura del discurso sonoro. (Ortega, 2014, págs. 28-29).

Del mismo modo la experiencia del lenguaje musical y lo sistémico se presenta niveles jerárquicos. EL investigador y analista de procesos sonoros, Schenker (1979) plantea los procedimientos del análisis musical en la estructura y construcción de acuerdo a su funcionabilidad y de acuerdo a los límites de comprensión en tres niveles a saber:

- La “base generadora de superficie” que despliega los detalles del discurso y a partir de la cual se comienza el procesamiento de la información, (y a través de procesos reduccionales puede abstraer la idea generadora contenida en la estructura generadora profunda)



- “La base generadora mediana”
- “La estructura generadora inicial” que contiene en última instancia el acorde de tónica que despliega a través de procesos prolongaciones la obra completa hasta llegar a los detalles de superficie. (Ortega, 2014, pág. 29).

Manifiesta formalmente Bigand (1991) que, para comprender el uso del lenguaje musical en un procedimiento analítico, al igual que en la gramática, se necesita constituir a nivel cognitivo una trama de relaciones por capas, de la estructura que conforman el discurso, esto con el fin de determinar las características y elementos estructurales del discurso, que es objeto de codificación con el uso de la clasificación y procesamiento de la información.

” El concepto de obra musical solo tendría realidad psicológica después de un cierto número de audiciones durante las cuales nuestra memoria establecería las conexiones asociativas entre las diferentes secciones que la forman, basándose únicamente en sus relaciones de contigüidad temporal” (Bigand, 2017).

A partir de las características de los elementos de superficie dentro de cualquier procedimiento analítico, (timbre, altura, intensidad, duración, pausas, etc.), y determinando lo estético y formal en la percepción, se podría detectar un cambio en cualquiera de estos parámetros, donde cada secuencia creará un nuevo patrón. Irene Deliege (1987), observó en su estudio que los fenómenos tímbricos y texturales poseen la mayor claridad en la percepción y encuentra facilidad al reconocer los cambios de registro y de densidad instrumental. En este punto propone dos factores: (Ortega, 2014, pág. 31)

- Los que corresponden a diferencias acústicas: timbre, intensidad, registro y densidad.
- Los que corresponden a diferencias de altura y duración.

En la propuesta de este documento, planteamos el enfoque analítico de dos temas de relevancia de Naldo Campos en la interpretación de Héctor Jaramillo:



UNIVERSIDAD DE CUENCA

“El pañuelo Blanco” y “Saltashpa- Rap”, donde se utilizó los elementos conceptuales que parten de géneros tradicionales populares del Ecuador, definiendo en el análisis las características de la combinación musical, de este modo se intenta extraer los principios más generales y sus componentes dentro de la estructura musical de los temas citados.

Se procura una recreación en el tratamiento de construcción y análisis de las obras propuestas, utilizando los motivos y frases recurrentes tanto en la horizontalidad, como en su verticalidad. Además, con el estudio aproximado de los géneros en cuestión se constituye objetivamente una mirada al escenario de nuestra cultura musical, esto como un resultante de la influencia, y referencia del panorama musical nacional regional, articulado con una interpretación contemporánea que define la construcción de las obras que serán analizadas.

Junto a la composición y sus elementos constitutivos de los fenómenos sonoros que recrea, existe otro factor de implícito contenido que es la recepción de los temas a analizar y la receptividad de las masas como parte de una práctica eminentemente performativa, donde las obras en conjunto con las significancias e interrelación texto-música, recrean una estética expresiva con un marcado componente identitario, dentro de los espacios de la contemporaneidad musical.

En este punto sin tratar de dejar estático un procedimiento analítico y abarcar todas las relaciones sistémicas y las interpretaciones; en cada caso pueden representar un cumulo de diferentes subjetividades estéticas, Romero Arcaya, establece su criterio formal del análisis musical y su aproximación:

El estudio analítico de una obra presenta variadas interpretaciones y posibilidades, sean estas de tipo formal, estructural y los elementos que intervienen en la composición misma, que son factibles de examinar. Su proceso además de ser subjetivo comunica el valor expresivo de la obra y su funcionamiento. Existen varios tipos de análisis sea este: formal, estructural, de colección ordenada de notas, de estilo,



UNIVERSIDAD DE CUENCA

entre otros; sin embargo, en el presente enfoque analítico planteamos un sistema (Romero, 2013, pág. 94).

Se propone de este modo en ambos casos al tratarse de obras con ascendencia autóctona, tradicional-popular, una aproximación en el análisis tomando sus elementos básicos en su construcción y desarrollo, a través de una organización formal, para un mejor entendimiento de cómo funcionan los discursos sonoros en cuestión dentro de una macro perspectiva. En su enunciado Corrado (2017) manifiesta que, “(...) las perspectivas analíticas no pretenden legitimar un método de análisis específico, sino ser parte del análisis de la obra musical en sí misma regida a su calidades sensibles y estructurales (...)” (Romero, 2013, pág. 95) .

En este sentido, los enfoques analíticos a desarrollar en este estudio parten desde un criterio objetivo, para entender la construcción de su estructura formal y la funcionabilidad de los discursos, donde el nivel experiencial se entrelaza con el lenguaje como sistema de comunicación y de este modo se verbalice para una mejor comprensión, sin afectar la concepción creativa del compositor , en este aspecto, Guinovart, (2007) “ (...) el análisis nunca llegará a matar el espíritu de la música, el misterio de la obra de arte, porque el duende que le alimenta es inaprehensible (Romero, 2013, pág. 95)

Como parte introductoria al enfoque analítico, se propone un espacio de construcción contemporáneo del sentido musical, en base a la composición de la obra, definiendo el sentido musical como, lo define Zamprónha, (2004, p. 57). “el conjunto de conexiones que el oyente realiza para transformar aquello que escucha en algo inteligible” (Romero, 2013, pág. 95)



Bajo este aparato crítico ilustramos el sentido musical.

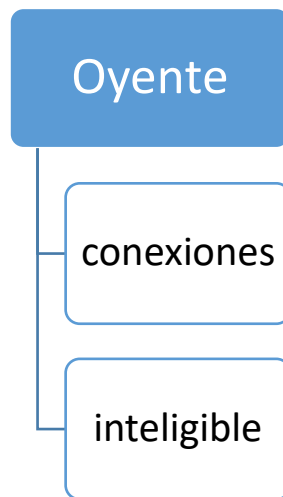


Gráfico 1. Ejemplo de partes que forman el sentido musical.

Las conexiones que intervienen en el enfoque analítico de la obra, son implícitas y explícitas.

Las conexiones externas ubican a la obra dentro del producto histórico-cultural, en el caso específico en el tratamiento de la música tradicional-popular ecuatoriana, relaciona la obra con la antropología cultural y sus procesos identitarios. En este proceso sistémico se producen nuevas especificidades dentro de las necesidades estéticas musicales contemporáneas, la relación estructural sugiere también una analogía, con el aspecto tímbrico como elemento de las sintaxis, donde los tratamientos de los instrumentos secuenciales aportan en la recreación de los géneros musicales tradicionales ecuatorianos.

En el tratamiento de los aspectos armónicos y melódicos se ajustan en la sonoridad como elemento, ya que representa un elemento no convencional que nos plantea una temporalidad dentro de lo estilístico y contemporáneo al tratarse de aproximaciones a géneros patrimoniales contemporáneos.

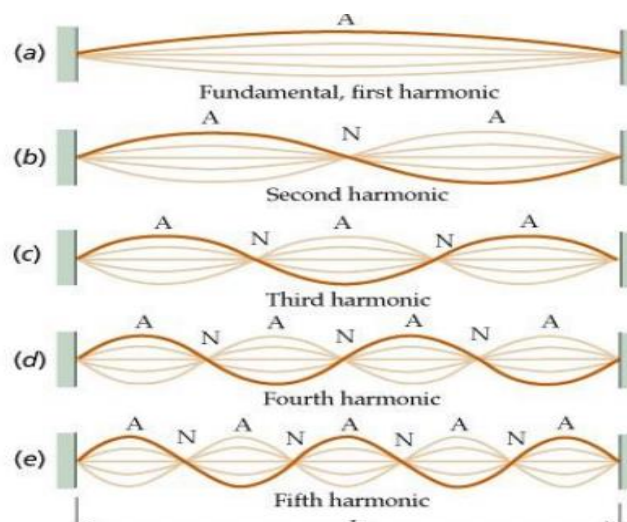
En otro aspecto las conexiones internas, especifican nodos articulados de cada discurso sonoro creativo y a su vez representan las transposiciones epistémicas conceptuales de una composición en algo inteligible.

2.1.2. La música y su relación matemática.

La música es una ciencia que debe tener unas reglas establecidas; estas reglas deben derivarse de un principio evidente, y este principio no puede revelarse sin la ayuda de las matemáticas

Traité de l'harmonie reduit à son principe naturel (1722). Jean Philippe Rameau

Desde los siglos pasados antes de cristo (s.VI a. C,) los humanos ya tenían conocimientos de la música con relación a las matemáticas y uno de ellos fue Pitágoras, que con el tiempo los pensadores filosóficos crearon la escuela Pitagórica. Para eso se valieron de muchos experimentos como uno de ellos fue la expansión de una cuerda extendida de un punto a otro, templada a cierta tensión y vibrada, por la oscilación de la cuerda emitía ciertos sonidos que fueron dando resultados y cuando era dividida la cuerda en diferentes partes los sonidos fueron diferentes. Ejemplo:



Fuente: (García, 2012, pág. 16)



Con el tiempo se formó la escala diatónica. Los más influyentes de estas teorías fueron los griegos que tuvieron que ver mucho con: física, metafísica, música.

Las especulaciones científicas y matemáticas sobre la música se fundan en el principio de que el sonido es un fenómeno físico mensurable con exactitud, ya que cualquier cuerpo vibrante emite, según el número de vibraciones por segundo, un sonido de una altura determinada. (Bertos, 2017)

Los griegos dieron paso a muchas ideas musicales, como significados numéricos que se relacionaba con palabras propias como: Musiké, tenía relación con música, poesía, danza, teatro y gimnasia; son actividades de diferentes clases que se relaciona entre sí. “Por lo tanto, la música será quien revele la naturaleza más profunda de la armonía y del número”. (Bertos, 2017, pág. 3) .

En la escuela pitagórica la armonía fue uno de los conceptos más desviados para unos pensadores, la armonía como concepto se encuentra en todo campo: en el cuerpo armonioso del ser, en la naturaleza, etc. Con el tiempo por analogías fue tomado en cuenta en la música.

Leibniz convencido de que la música tiene ordenación matemática define que, la existencia reconciliada entro oído y razón, entre sensibilidad e intelecto, entre arte y ciencia, tiene una armonización del ser con el universo.

Rameau, también fue unos de los pensadores que utilizó las matemáticas con relación a la música, en su obra “Traité de l’harmonie” (1722) demuestra que las matemáticas tienen relación con la música por los fenómenos armónicos encontrados en el acorde perfecto mayor, que es parte de la armonía.

La armonía musical es la que encierra todo los: acordes, intervalos, escalas, etc. Entre los acordes tenemos:

- Acorde mayor, 3ra mayor y quinta justa.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

- Acorde menor, 3ra menor y quinta justa.
- Acorde disminuido, 3ra menor y quinta disminuida.

La escala diatónica fue creada en base a los 4 primeros sonidos naturales (tetrakis). La escuela pitagórica se basa en una cuerda templada, a una distancia de cierta longitud que vibraba daba un sonido dulce (sonido agradable al oído), dividida la cuerda en diferentes partes daban sonidos diferentes, formándose la escala diatónica, “La escala usual se obtiene tomando la 5ª y la 8ª y repitiéndolas sistemáticamente hasta que vuelvan a coincidir. Resultan así que 12 quintas equivalen (casi) a 7 octavas”. (Bertos, 2017, pág. 4), representada en el siguiente gráfico.

do	re	mi	fa	sol	la	si	do
1	8/9	4/5	3/4	2/3	16/27	128/243	1/2

Fuente de (Bertos, 2017)

La música fue analizada por matemáticos, como el caso del francés Mersenne, en 1627, describe con exactitud la distancia de la cuerda y la frecuencia.

do	do#	re	re#	mi	fa	fa#	sol	sol#	la	la#	si	do
2	$2^{12:11}$	$2^{12:10}$	$2^{12:9}$	$2^{12:8}$	$2^{12:7}$	$2^{12:6}$	$2^{12:5}$	$2^{12:4}$	$2^{12:3}$	$2^{12:2}$	$2^{12:1}$	2

Fuente de (Bertos, 2017, pág. 5)

Johan Sebastián Bach, lo utilizó los modos mayores y menores en sus obras del clave bien temperado, de 24 piezas en las 12 tonalidades.

2.1.3. La sucesión de Fibonacci

Los rusos también crearon su numeración musical, “La sucesión de Fibonacci (1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21...)” (Bertos, 2017, pág. 6) que está relacionado con el sistema aúrico del conocimiento, ya que el conocimiento de los procesos consecutivos tiende a este número.

En la música contemporánea, Bartók a comienzos del siglo XX inspirado en la relación matemática con la música, organizó su escala de Fibonacci numerando cada nota cromática con un número, obteniendo:



Esta escala utilizó en su obra “Música para instrumentos de cuerda, percusión y celesta”. (Bertos, 2017, pág. 6)

2.2. Relación comparativa de la música con las matemáticas

Figuras musicales, comparación matemática:

Redonda = 4: blanca = 2: negra = 1: corchea = 0.5: semicorchea = 0.25:

Blanca con punto = 3: negra con punto = 1.5: corchea con punto = 0.75, los silencios tienen los mismos valores de las figuras musicales, las relaciones numéricas serán positivas por tener una sola dirección del recorrido musical, del comienzo de la obra hasta el final. (Carrión, 2008 , pág. 4)

FIGURAS MUSICALES	RELACIÓN MATEMÁTICA
Duración y tiempo	Ejes X
Redonda	4
Blanca con punto	3
Blanca	2
Negra con punto	1.5
Negra	1
Corchea con punto	0.75
Corchea	0.5
Semicorchea	0.25



Intervalos melódicos, comparación matemática:

Si tenemos una obra musical en una tonalidad cualquiera, tomando como centro tonal el cero =0, tendremos las siguientes relaciones numéricas: intervalos ascendentes: semitono = 0.5; tono =1; tono y medio =1.5; dos tonos = 2; dos tonos y medio =2.5; tres tonos = 3; tres tonos y medio 3.5; cuatro tonos = 4; cuatro tonos y medio = 4.5; cinco tonos = 5; cinco tonos y medio = 5.5; seis tonos = 6; completa la octava de la escala cromática ascendente.

Semitonos descendentes: semitono = -0.5; tono = -1; tono y medio = -1.5; dos tonos = -2; dos tonos y medio = -2.5; tres tonos = -3; tres tonos y medio -3.5; cuatro tonos = -4; cuatro tonos y medio = -4.5; cinco tonos = -5; cinco tonos y medio = -5.5; seis tonos = -6; completa la octava de la escala cromática descendente.

INTERVALOS MELÓDICOS	RELACIÓN MATEMÁTICA	
DISTANCIA	Eje Y	
Seis tonos octava	6	Ascendiendo.
Cinco tonos y medio séptima mayor	5.5	
Cinco tonos séptima menor	5	
Cuatro tonos y medio sexta mayor	4.5	
Cuatro tonos sexta menor	4	
Tres tonos y medio quinta justa	3.5	
Tres tonos quinta disminuida	3	
Dos tonos y medio cuarta justa	2.5	
Dos tonos tercera mayor	2	
Tono y medio tercera menor	1.5	
Un tono segundo mayor	1	
Medio tono segunda menor	0.5	
Tono central	0	Descendente.
Medio tono segunda menor	-0.5	
Un tono segundo mayor	-1	
Tono y medio tercera menor	-1.5	
Dos tonos tercera mayor	-2	
Dos tonos y medio cuarta justa	-2.5	
Tres tonos cuarta aumentada	-3	
Tres tonos y medio quinta justa	-3.5	
Cuatro tonos quinta aumentada	-4	
Cuatro tonos y medio sexta mayor	-4.5	
Cinco tonos sexta aumentada	-5	
Cinco tonos y medio séptima mayor	-5.5	
Seis tonos octava descendente	-6	



Para el análisis matemático se tomará en cuenta los siguientes parámetros: tablas de Excel para las relaciones numéricas de las figuras musicales e intervalos melódicos.

Tiempo parcial: se ubicarán los datos algebraicos de los valores del tiempo relacionados a las figuras musicales, tanto de los sonidos y silencios.

Tiempo total: se ubicarán la suma de los valores de los tiempos progresivamente hasta llegar al final de la parte analizada.

Intervalos melódicos: se ubicarán los valores interválicos ascendiendo y descendiendo para formar el plano cartesiano.

Ejemplo. Analizado en Excel

Semifrase de la introducción del pasillo “El Pañuelo Blanco” de guitarra eléctrica.

Datos de Excel

Tiempo parcial	0,5	0,25	0,25	0,5	0,5	0,5	0,5	0,75	0,25	2
Tiempo total	0,5	0,75	1	1,5	2	2,5	3	3,75	4	6
Int. Melódico		0	1	0	-0,5	-1	-0,5	0	-4	0

Tabla referencial Nº. (1)

El gráfico establecido, es el resultado del cuadro de intervalos melódicos que nos servirá para el análisis respectivo del movimiento de las ondas sonoras del pasillo “El Pañuelo Blanco”.

Podemos observar en este gráfico que se forma un patrón del movimiento de la melodía.

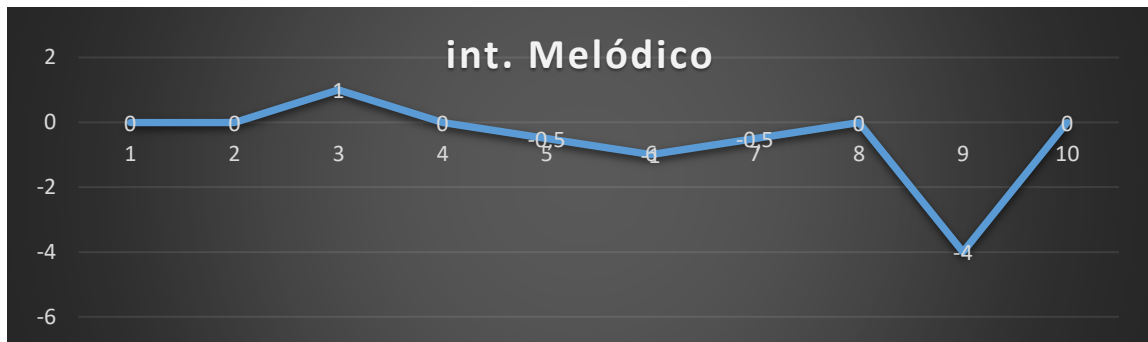


Gráfico referencial N°. (1)

2.3. El Pañuelo Blanco.

2.3.1. Aproximaciones en el enfoque analítico estructural, del pasillo El Pañuelo Blanco.

Para el enfoque analítico del Pasillo “El Pañuelo Blanco”, en sus arreglos musicales Naldo Campos utiliza los siguientes instrumentos musicales: el Requinto y la Guitarra eléctrica (para las introducciones y adornos de la obra musical). La Guitarra acústica (guitarra marcadora¹) lleva el bordoneo² del bajo, como ritmo propio del pasillo, el cual es interpretando por Héctor Jaramillo, formando un ensamble musical perfecto.

El Pasillo “El Pañuelo Blanco” es una obra musical tradicional-popular ecuatoriana, letra de Fausto Galarza, con arreglos y música de Naldo Campos, bajo una estructura tonal-funcional, derivada de una tonalidad menor, con modulaciones respecto a su relativa mayor, aprovechando de este modo la mayor parte del círculo armónico de la tonalidad mayor, en el caso específico de la escala mayor (F), y su relativa (Dm). Para un mejor entendimiento el procedimiento analítico se partirá desde las secuencias: rítmicas, melódicas, armónicas, las diferentes dinámicas y agógicas estructuradas.

¹ Instrumento musical de seis cuerdas, que se utiliza para el acompañamiento de bajos y acordes continuos.

² “Música que se produce al bordonear. Acompañamiento que enriquece una pieza musical a través de arpeggiados de acordes sucesivos”. (Murillo, 2012, pág. 44)



El Pañuelo blanco es un Pasillo tonal, que está formado con una estructura rítmica de tres cuartos ($\frac{3}{4}$), compuesto de 85 compases. Inicia en un compás acéfalo y terminación femenina. Está dividido en las siguientes secciones: A- B – A1 – C – D – D1 – C1 – D2 – D3.

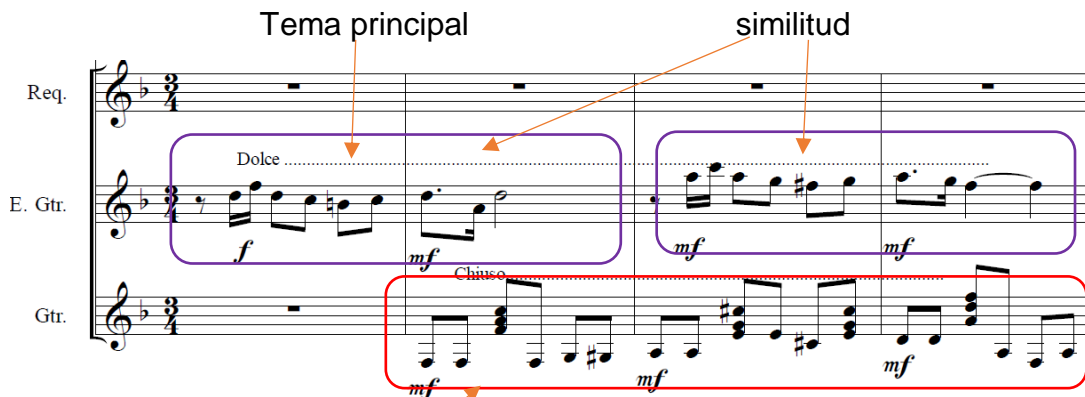
Sección A, se desarrolla en las siguientes etapas: la introducción estructurado de la siguiente forma: 8 compases, 4 semifrases binarios total 2 frases binarias, comenzando con la guitarra eléctrica y combinado con el requinto, dando un color diferente en la combinación de estos dos instrumentos, con el complemento armónico de la segunda guitarra (guitarra marcadora), llevando el acompañamiento propio del pasillo.

Demostración gráfica, del desarrollado motivico.

Ejemplo musical No. (1) Compases 1 - 2

La introducción se desarrolla en base al motivo principal; antecedente que es la pregunta y el consecuente la respuesta, llegando a dar una pausa o descanso para el desarrollo del tema.

Frase 1, comienza con la guitarra eléctrica, está matizada de la siguiente forma: con una dinámica³ *mezzoforte*⁴ complementando con la sensibilidad agógica⁵, *dolce*⁶, dando un color agradable de sentimiento.



Ejemplo musical No. (2) Compases 1 – 4

La guitarra marcadora.

Desarrolla el acompañamiento en círculo de acordes fundamentales dando una estabilidad cadencial tonal del pasillo,

Frase 2, el requinto repite la melodía de la guitarra eléctrica haciendo una variación continua, con una expresión agresivo de la dinámica *forte*⁷, combinando la agógica brillante. La guitarra marcadora con su acompañamiento tonal armónico estabiliza la ejecución del requinto, despertando el interés al oyente. La combinación de los dos instrumentos da un color extraordinario llamativo, que es la idea del compositor, llegar al oyente.

³ Es el conjunto de matices, relacionados con el grado de intensidad que se ejecuta una determinada obra musical.

⁴ Indicación de intensidad: medio fuerte. (Murillo, 2012, pág. 131)

⁵ Indica las modificaciones de tiempo introducidas momentáneamente en la ejecución. (matización o regulación), de la composición musical. (Murillo, 2012, pág. 22)

⁶ Voz italiana para indicar dulzura y suavidad en la ejecución. (Murillo, 2012, pág. 73)

⁷ Término de matiz, que indica una ejecución muy sonora... (Murillo, 2012, pág. 87)



Requinto

Req. 5

E. Gtr. 5

Gtr. 5

f *f* *f* *f* *sf*

mf *mf* *mf* *mf*

Ejemplo musical No. (3) Compases 5 - 8

Tema principal

f *mf* *mf* *mf*

Variación

f *f* *f* *f* *sf*

Ejemplo musical No. (4) Compases 1 – 4, con los compases 5 - 8

El círculo armónico está desarrollado de la siguiente forma:

Sección A, agrupación de los compases por los grados tonales de los acordes, el cuadro de referencias nos da la pauta como identificar, cual grado tiene mayor cantidad de compases y por qué.

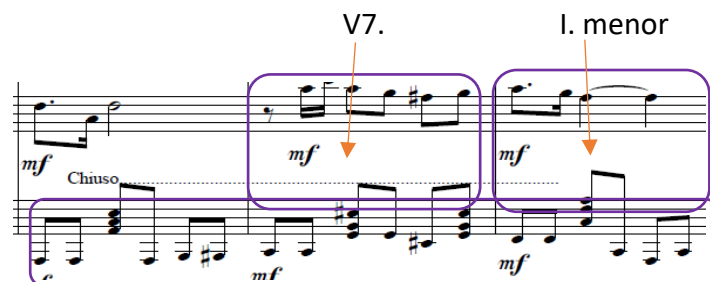
Sección compases total	A. introducción. Total 8 compases.		
Número de compases	2- 6	3 – 7	1 – 4 – 5 – 8
Grados de la tonalidad	III	V7	I

Tabla referencial Nº. (2)

Se puede dar cuenta como están agrupado los compases en diferentes grados, teniendo una mayoría el primer grado tonal con 4 compases, los grados tercero y quinto, están equilibrados de dos cada uno, dando una mayor inclinación a la tónica, por ser el grado tonal principal del pasillo El Pañuelo Blanco.

La introducción se desarrolla con una cadencia perfecta del, V7 – I, por estar los acordes en estado fundamental distribuidos de la siguiente manera: el primer compás comienza con la melodía de la guitarra eléctrica, el segundo compás sigue la melodía acompañado de la guitarra marcadora en Fa mayor y se entrelaza en el tercer compás en el acorde de La séptima, para terminar en el cuarto compás que es la tónica de Re menor, creando una cadencia perfecta en la primera frase. En la segunda frase la guitarra eléctrica le da paso al requinto, para que desarrolle la misma melodía con una pequeña variación que está demostrada en la representación del ejemplo musical N°. (4). El desarrollo armónico de la segunda frase tiene el mismo orden de la primera frase, del quinto compás, comenzando con el primer acorde de Re menor, segundo compás Fa mayor, y el tercer compás La séptima mayor, cerrando el octavo compás con la frase en Re menor.

Acordes en estado fundamental, cadencia perfecta.



Ejemplo musical No. (5) Compases 3 – 4

Guitarra marcadora.

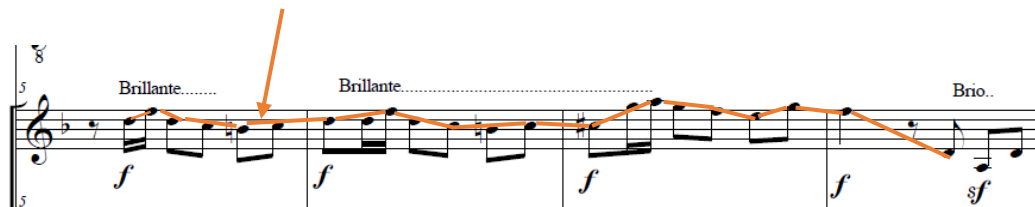
Su acompañamiento funcional de acordes esenciales, hace que el requinto como la guitarra eléctrica tengan una estabilidad, dando una textura de una melodía acompañada.



En las líneas melódicas, los intervalos no tienen mayor distancia, en la introducción realizada de los dos instrumentos, la guitarra eléctrica y el requinto.

La muestra tomada de la línea melódica del requinto, es la misma de la guitarra eléctrica, del compás 5 – 8. Los intervalos más distantes es en el compás 7 con un intervalo de quinta disminuida del do# (quinta octava) al sol (quinta octava). En el compás 8 hay una distancia de 10ma, por lo que termina la melodía en el Fa (quinta octava) y se baja al Re (cuarta octava). La melodía del requinto hace un segundo acompañamiento con la guitarra para estabilizar la entrada del intérprete, por tal razón hay una distancia mayor de octava.

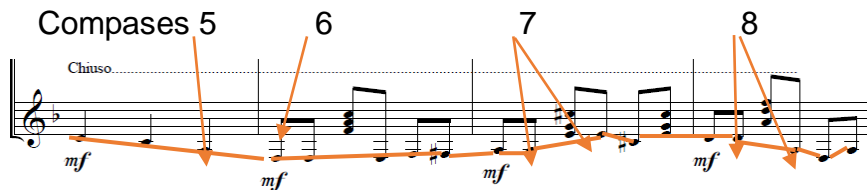
Línea melódica lineal.



Ejemplo musical No. (6) Compases 5 – 8

La línea melódica de la guitarra marcadora, extraído del compás 5 al compás 8, lleva un recorrido de un pequeño vaivén, complementado el acorde que hace un juego con la melodía del bajo.

La línea del bajo es un poco ondulado en los intervalos más distantes que están en los compases 5 y 6 que es una distancia descendente de La (tercera octava) a Fa (tercera octava), que es un intervalo de tercera mayor. En el compás 7 tiene un intervalo de quinta justa ascendente de La (tercera octava) a Mi (cuarta octava), y el compás 8 hay una distancia de cuarta justa descendente, de Re (cuarta octava) – La (tercera octava).



Ejemplo musical No. (7) Compases 5 – 8

Se puede observar en la partitura, tanto en la frase uno como en la frase dos de la introducción, el juego del bordoneo de la guitarra, combinado con los acordes mayores y menores del pasillo, complementando los entrelaces de los instrumentos que dan la melodía propia, para identificar el pasillo El Pañuelo Blanco en el oyente



SECCIÓN A

EL PAÑUELO BLANCO (Pasillo)

Interprete: Héctor Jaramillo Compositor: Fausto Galarza
Transcripción: Cándido Belduma Arreglos: Naldo Campos

F A 7 Dm

T

Req.

E. Gtr.

Gtr.

FRASE NÚMERO UNO

Dolce.....

f mf Chiuso mf mf

F A 7 Dm

T

Req.

E. Gtr.

Gtr.

FRASE NÚMERO DOS

Brillante..... Brillante..... Brio..

f f f f sf

Chiuso.....

mf mf mf mf

Ejemplo musical No. (8) Compases 1 – 8

Sección B, es la parte cantada, los instrumentos que hacían la melodía en la introducción, van adornando al cantante de acuerdo al círculo armónico dado, la guitarra marcadora lleva la estabilidad armónica y rítmica del pasillo para que se luzca el intérprete: comienza en el compás 9 hasta el compás 28 que está



UNIVERSIDAD DE CUENCA

formado de 5 frases y 20 compases. La parte armónica y melódica está estructurado de la siguiente manera:

Sección compases total	B. total, de compases. 20.					
Número de compases	22 - 23	26	14-16-17	12- 13- 16 -18 - 19-24 - 25 - 27.	15	9 - 10-11-20- 21-28
Grados de la tonalidad	VI	III	IV	V ⁷	I ⁷	I

Tabla de referencial N°. (3)

Analizando la tabla referencial de los compases que están vinculados en cada grado armónico de la escala, se puede dar cuenta que el quinto grado séptimo (V⁷) tiene 8 compases distribuidos en diferentes números de compases, el primer grado contiene 5 compases, el cuarto grado tiene 3 compases, el sexto grado tiene 2 compases. El tercer grado y el primer grado séptimo tienen un compás cada uno, dando una expresión estable, de mayores números de compases que están distribuidos en la dominante séptima, (quinto grado V⁷), y la tónica (primer grado I), por ser los grados que dan estabilidad a una cadencia perfecta que tiene el pasillo.

La distribución armónica de los acordes del compás 9 al 28, como muestra la tabla referencial N° 3: El acorde de Re menor en el compás 9 comienza solo melodía, en el compás 10 y 11 es acompañado por el acorde Re menor. En el compás 12 el acorde La séptima cierra la tercera frase del pasillo. En el compás 13 sigue el acorde de La séptima y en el compás 14 modula a Sol menor que es la subdominante de Re menor, y a su vez en el compás 15 retorna al acorde de Re séptima. En el compás 16 cierra la frase con el acorde de Sol menor de la cuarta frase y este acorde avanza hasta el compás 17. En el compás 18 y 19 pasa al acorde de La séptima y cerrando la quinta frase con



UNIVERSIDAD DE CUENCA

el acorde de Re menor del compás 20. En el compás 21 la melodía es acompañado con bajos de negra (Re - Do - Si de la guitarra marcadora) para modular al acorde de Si bemol mayor en el compás 22 y la mitad del compás 23 la otra mitad modula a Mi séptima, para cerrar en La séptima del compás 24 de la frase sexta que termina en cadencia rota (esta cadencia da libertad a la modulación como es en el caso del compás 25 la melodía es acompañado con los bajos de negra de Do#, La y Sol, para llegar al acorde de Fa mayor) En el compás 26 y el compás 27 sigue el acorde de La séptima, para posteriormente cerrar en el acorde de Re menor de la frase 7 del compás 28.

Frase 3, del compás 9 al 12, la melodía del intérprete es acompañado de la guitarra marcadora y parte la guitarra eléctrica, dando una estabilidad armónica para que el intérprete pueda desarrollar con seguridad su línea melódica, como lo demuestra la representación del ejemplo musical N°. (9)

9
T
8
Yo mi ra baun di a el pa ñuelo blan co que se co tus la gri mas
mf
Brio Dm Dm A7 Dolce
mf
Req.
9
E.Gtr.
Dolce
Gtr.
Chuso
mf mf mf
Intérprete guitarra marcadora guitarra eléctrica

Ejemplo musical No. (9) Compases 9 – 12

El intérprete desarrolla la melodía con una voz vigorosa *mezzoforte* y *forte*, terminando la frase con algo *dolce mezzoforte*. La guitarra marcadora desarrolla su enlace armónico con un sonido poco apagado con la palma de la mano, estabilizando y dando firmeza a la melodía del intérprete. La guitarra



UNIVERSIDAD DE CUENCA

eléctrica comienza adornado en el compás 12 de una forma *dolce mezzoforte*, para no interrumpir al cantante.

Frase 4, del compás 13 al 16, sigue la melodía del intérprete, con adornos de la guitarra eléctrica intercalando con el requinto, la guitarra marcadora sigue su acompañamiento armónico estabilizando el entretejido de los demás instrumentos (intérprete, guitarra eléctrica y requinto).

The musical score for measures 13-16 shows four staves: T (Tenor), Req. (Requinto), E. Gtr. (Electric Guitar), and Gtr. (Acoustic Guitar). The vocal line (T) is marked with dynamics *f*, *mf*, *mf*, and *f*, and includes the lyrics "y en don tre tus o jos muer tos y mar chi tos por el sen ti mien to". The Requinto line (Req.) has a *p* dynamic and is marked "Sublime". The Electric Guitar line (E. Gtr.) features a *p* dynamic and is marked "Dolce". The Acoustic Guitar line (Gtr.) has a *p* dynamic and is marked "Chiso". The score includes various musical notations such as chords (A7, Gm, D7), dynamics (*f*, *mf*, *p*, *pp*), and articulations (*Brillante*, *Dolce*, *Sublime*, *Chiso*). Colored boxes and arrows highlight specific musical elements and their relationships between the staves.

Ejemplo musical No. (10) Compases 13 – 16

El intérprete en su línea melódica va enriqueciendo la matización, dando fortaleza de una forma brillante, con una dinámica *forte*, *mezzoforte* y *forte*, liderando su interpretación. La guitarra eléctrica lleva sus adornos *dolce* y suave (*piano*), para no interrumpir el desarrollo del intérprete (cuartinas de semicorcheas y negra en el compás 13, cuatro corcheas en el compás 15 y termina con una negra en el compás 16). En el compás 14 el requinto adorna con cuartinas de semicorcheas hasta el compás 15, concluyendo con una negra. La guitarra marcadora sigue el círculo armónico de acordes estables con una dinámica *mezzoforte*, el sonido es apagado con la palma de la mano, dando firmeza a los instrumentos que hacen la melodía (intérprete, guitarra eléctrica y requinto), formando una textura contrapuntística en el ensamble de los cuatro instrumentos (guitarra marcadora, guitarra eléctrica, requinto e intérprete).

Frase 5, del compás 17 al 20, la melodía del intérprete sigue en su desarrollo de una manera *dolce* con una dinámica *mezzoforte*, la guitarra eléctrica adorna con un sonido *dolce*, con una dinámica piano. La guitarra marcadora lleva un bordoneo estable para dar firmeza al intérprete y a la guitarra eléctrica. Se demuestra en el ejemplo musical N°. (11)



Ejemplo musical No. (11) Compases 17 – 20

Frase 6, del compás 21 al 24, el intérprete lleva la línea melódica brillante, *dolce* y *Delicato*, con una dinámica *forte*, *mezzoforte* y piano, formando una parte interesante en la matización que pone el cantante. El requinto adorna de una manera brillante con una dinámica *forte*, dándole fortaleza al cantante. La guitarra eléctrica termina el adorno en el compás 21 para dar paso al requinto. La guitarra marcadora con la armonización tonal, estabiliza la interpretación del requinto y el cantante. Lo demuestra el ejemplo musical N°. (12)



Intérprete requinto guitarra eléctrica guitarra marcadora

Ejemplo musical No. (12) Compases 21 – 24

La combinación de la instrumentación y el cantante, forman una textura contrapuntista en el proceso de la frase.

Frase 7, de los compases 25 al 28, es donde termina la sección B dando prioridad al intérprete. La guitarra marcadora es el que lleva el ritmo tonal armónico estabilizando al intérprete.



Intérprete guitarra marcadora

Ejemplo musical No. (13) Compases 25 – 28



UNIVERSIDAD DE CUENCA

En esta frase se desenvuelve el intérprete con una matización vigorosa, brillante y cerrando la frase en delicado, la dinámica comienza con *forte* y termina en *mezzoforte*. La guitarra marcadora desarrolla la matización de sonido apagado con la palma de la mano (al apagado de la palma de la mano se lo conoce con la palabra italiana *chiuso*) y una dinámica de *mezzoforte* formando una textura de melodía acompañada,

Sección B separado en frases.

SECCIÓN B

FRASE NÚMERO TRES

FRASE NÚMERO CUATRO

FRASE NÚMERO CINCO



Ejemplo musical No. (14) Compases 9 – 20

Sección B separado en frases.

SECCIÓN B



The musical score for Sección B is presented in two systems, each enclosed in a red box. The first system, labeled 'FRASE NÚMERO SEIS', covers measures 21 to 24. The second system, labeled 'FRASE NÚMERO SIETE', covers measures 25 to 28. The score includes vocal parts (T, Req.) and guitar parts (E. Gr., Gr.). Dynamics and articulations are marked throughout.

FRASE NÚMERO SEIS

FRASE NÚMERO SIETE

Ejemplo musical No. (15) Compases 21 – 28

Sección A1, segunda introducción

Frase 8, de los compases 29 al 32, la guitarra eléctrica vuelve a repetir la introducción con la misma estructura de la introducción de los compases 1 al 4.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

El requinto actúa con adornos en el compás 29 y 30 para dar un enfoque más llamativo al pasillo.

La guitarra marcadora complementa el enlace musical desarrollando la armonización tonal.

Sección compases total	A1. Introducción. Total 8 compases.		
Número de compases	30 - 34	31 - 35	29 - 32 - 33 - 36
Grados de la tonalidad	III	V7	I

Tabla referencial N°. (4)

Del compás 29 al 36, se repite la introducción de la parte A al A1 la misma que está formado de 2 frases, con la siguiente distribución armónica: compás 29 acorde de Re menor, compás 30 acorde de Fa mayor, compás 31 acorde de La séptima, compás 32 acorde de Re menor, compás 33 acorde de Re menor, compás 34 acorde de Fa mayor, compás 35 acorde de La séptima y compás 36 acorde de Re menor, desarrollado en los grados tonales de mediente, dominante y tónica.

Requinto Contrapunto

guitarra eléctrica

homofonía

guitarra marcadora

Contraste.

Terceras descendentes.

Ejemplo musical No. (16) Compases 29 - 32



Frase 9, compases del 33 al 36, la estructura de esta frase es la misma de los compases 3 y 4 de la introducción anterior,

Ejemplo musical No. (17) Compases 33 – 36

59

Sección A1 separado por frases.



Ejemplo musical No. (18) Compases 29 – 36

Sección C, está formado por dos frases, con una distribución del círculo armónico desde el compás 37 al 44. Esto se detalla en la tabla referencial N° (5).

Sección compases total	C, Total 8 compases.		
Número de compases	40 – 41 - 44	38 – 39 – 42 - 43	37
Grados de la tonalidad	III	VII7	I

Tabla referencial N°. (5)

Esta sección se desarrolla en los siguientes grados: primer grado tónica, tercer grado mediente (relativo mayor de la tonalidad menor), séptimo grado dominante del relativo mayor, compás 37 acorde de Re menor, compás 38 y 39 acorde de Do séptima, compás 40 y 41 acorde de Fa mayor, compás 42 y 43 acorde de Do séptima, compás 44 acorde de Fa mayor.

Frase 10, desde el compás 37 al 40, la melodía del intérprete se desenvuelve de una forma vigorosa (Brío), con una dinámica *mezzoforte* y *forte*. La guitarra eléctrica se desarrolla adornando y aplicando el *pizzicato* y la dinámica piano. La guitarra marcadora es ejecutada con las dinámicas de *mezzoforte* y la agógica Chiuso.



Ejemplo musical No. (19) Compases 37 – 40

La combinación entre la guitarra marcadora, guitarra eléctrica, el intérprete, las matizaciones combinadas del pizzicato, Chiuso, brío y dulce dan un enfoque atractivo para el oyente. Las texturas son paralelas formando homofonías en el pasillo El Pañuelo Blanco.

Frase 11, está conformado del compás 41 al 44. La melodía del intérprete se despliega con las siguientes matizaciones, brío, dulce, brillante y las dinámicas *mezzoforte*. El requinto da un sonido brillante y agradable y en la dinámica *mezzoforte* y piano. La guitarra eléctrica termina su adorno en el compás 41 con pizzicato. La guitarra marcadora se despliega en los grados tonales armónicos, dando una estabilidad sonora para entrelazar las demás voces.



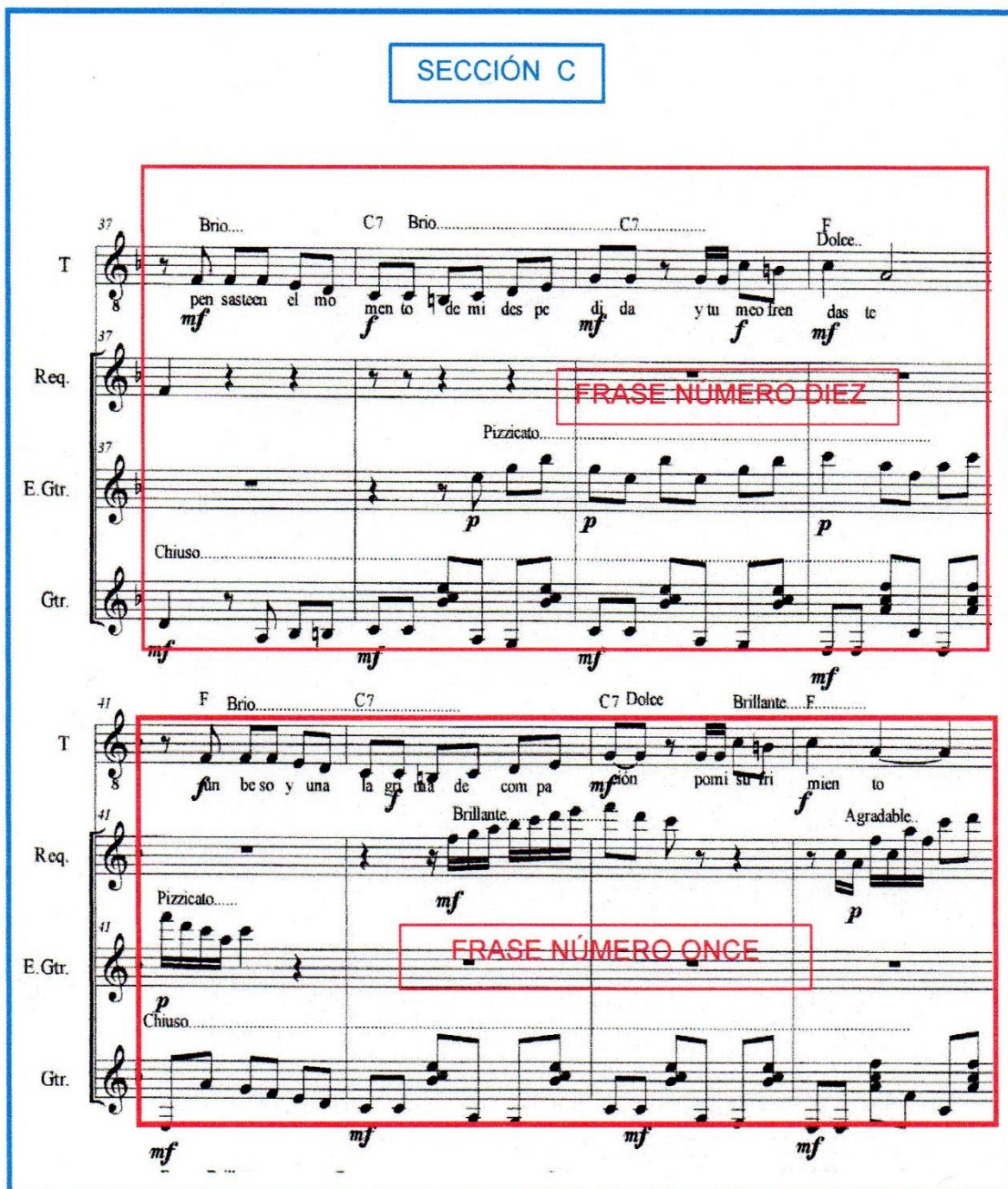
41 8 F Brío... C7 C7 Dolce Brillante... F.....
 T 8 jin be so una la gu ma de com pa mión pom su mien to
 Req. 41 Brillante... Agradable...
 E. Gtr. 41 Pizzicato...
 Gtr. 41 Chiuso...
 Intérprete requinto guitarra eléctrica guitarra marcadora

Ejemplo musical No. (20) Compases 41 – 44

Los desarrollos del sonido de cada instrumento dan una matización interesante, con una mixtura equilibrada de la guitarra marcadora con el intérprete. La guitarra eléctrica y el requinto, van formando una textura contrapuntística.

Sección C separado en frases

SECCIÓN C



FRASE NÚMERO DIEZ

FRASE NÚMERO ONCE

Ejemplo musical No. (21) Compases 37 – 44

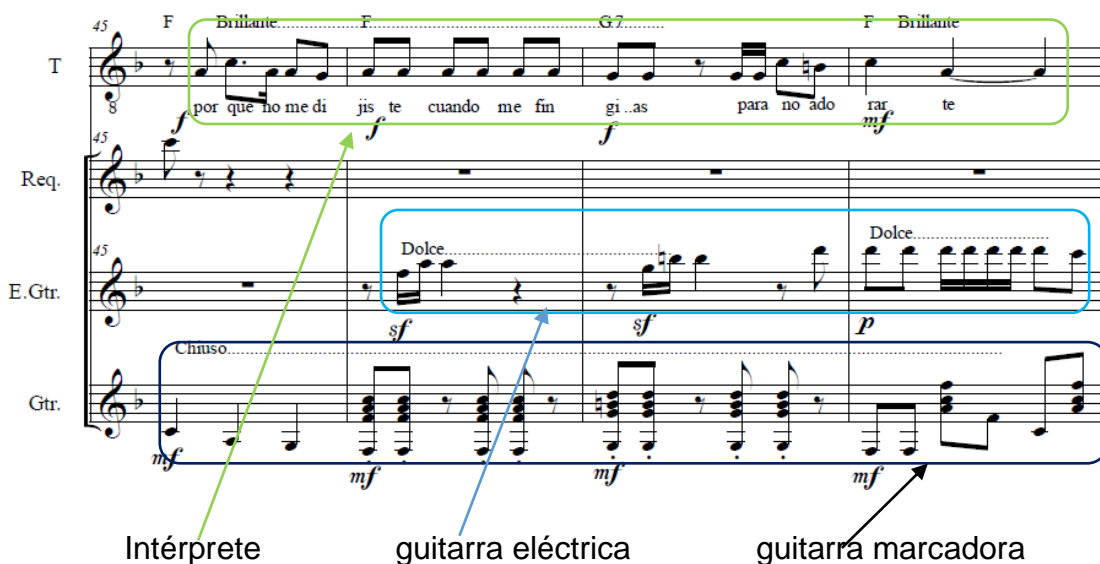
Sección D, está desarrollado de dos frases con un total de 8 compases. Del compás 45 al 52, está distribuido en el círculo armónico de la tabla referencial.

Sección compases total	Sección D, Total 8 compases.			
Número de compases	45 – 46 – 48 – 49 – 50	47 -	51	52
Grados de la tonalidad	III	IV7	V7	I

Tabla referencial N°. (6)

Este círculo armónico se basa en los grados tonales que se despliega de la siguiente forma; compás 45 y 46 acorde de Fa mayor, compás 47 acorde de Sol mayor séptima, compás 48 acorde de Fa mayor, compás 50 acorde de Fa mayor, compás 51 acorde de La mayor séptima, compas 52 acorde de Re menor.

Frase 12, está conformado por los siguientes compases: del compás 45 al 48, el intérprete mantiene lo brillante de su voz, con una dinámica de *forte* y cerrando en el compás con un *mezzoforte*. La guitarra eléctrica adorna de una manera *dolce*, con una dinámica *mezzoforte* y piano. La guitarra marcadora va desarrollando su matización Chiuso y una dinámica *mezzoforte*, haciendo un staccato en los compases 46 y 47, dando al intérprete libertad que despliegue todo su conocimiento musical, en la identificación del pasillo.



Ejemplo musical No. (22) Compases 45 – 48

La fundamentación de la guitarra marcadora, es llevar la armonía principal para estabilizar el acompañamiento al intérprete y la guitarra eléctrica adorna el argumento musical.

Frase 13, está desarrollado desde el compás 49 al compás 52. El intérprete lleva la matización brillante combinando a *dolce*, buscando la sutileza de la voz para llegar al oyente, con una matización de *forte* a piano. El requinto descarga una escala descendente melódica de semicorcheas en el compás 52, haciendo un puente para la nueva frase, dejando en suspenso para que el intérprete retorne a la frase 12. La guitarra marcadora lleva la estabilidad del ritmo y la armonía en el acompañamiento a las demás voces. La guitarra eléctrica hace ciertos sonidos *dolce* completando el colorido, dando una sensación de tranquilidad.



Ejemplo musical No. (23) Compases 49 – 52

En el compás 52 con la escala descendente que desarrolla el requinto le da la pauta para que el intérprete retorne a la frase 12, completando la idea del compositor con el intérprete en la identificación del pasillo “El Pañuelo Blanco”.

Sección D separado en frases

SECCIÓN D



FRASE NÚMERO DOCE

FRASE NÚMERO TRECE

Ejemplo musical No. (24) Compases 45 – 52



Sección D1, se desarrolla en dos frases de 8 compases, desde el compás 53 al compás 60.

Sección compases total	Sección D1, Total 8 compases.			
Número de compases	54 – 56 – 57 – 58	55 -	59	53 – 60
Grados de la tonalidad	III	IV7	V7	I

Tabla referencial N°. (7)

El círculo armónico tonal está ordenado de la siguiente manera: compás 53 acorde de Re menor, compás 54 al compás 57 acorde de Fa mayor (relativo del acorde de Re menor), compás 55 acorde de Fa mayor modula al 5to grado de la dominante, compás 56 – 67 y 58 acorde de Fa mayor formándose una triada extendida, compás 59 acorde de La mayor séptima, compás 60 acorde de Re menor.

Frase 14, está distribuido desde el compás 53 al compás 56. El intérprete matiza la melodía de una forma brillante toda la frase, con una dinámica de *forte* y el último compás de *mezzoforte*. El requinto ejecuta la melodía de una manera sublime con una dinámica de *piano a mezzoforte* y *piano*, la guitarra marcadora estabiliza la dinámica de *mezzoforte* y la agógica de Chiuso.



Intérprete requinto guitarra marcadora

Ejemplo musical No. (25) Compases 53 – 56

Frase 15, está relacionado desde el compás 57 al compás 60. La matización del intérprete es lloroso y *dolce* al final de la frase, con una dinámica de *forte* y en el compás 60 piano. El acompañamiento del requinto es sublime y al final es brío, con una dinámica de *mezzoforte*, piano y *mezzoforte*. La guitarra marcadora se despliega con la dinámica de *mezzoforte* y la agógica de Chiuso.

En esta parte el intérprete busca la manera de llegar al oyente exclamando del engaño recibido de la persona amada. El requinto le acompaña con un sonido sublime apoyando al intérprete en su engaño, mientras que la guitarra marcadora lleva la estabilidad armónica del tema.



Intérprete

requinto

guitarra marcadora

Ejemplo musical No. (26) Compases 57 – 6

La textura de la frase es variable. La melodía del intérprete con el acompañamiento de la guitarra marcadora y la guitarra eléctrica forman un contrapunto. La guitarra marcadora y el intérprete se desarrollan en homofonía, dando un enfoque popular urbano.



Sección D1 separado en frases

SECCIÓN D1

53 Brillante... F G7 F
por que no me di jis te cuan do me fin gi-as para no aro rar te
53 Sublime...
p mf p
FRASE NÚMERO CATORCE
53 Chiuso...
mf mf mf mf
57 Lloroso... F A7 Dolce... Dm
8 por que no me di jis te que no me que ri as para siol vi dar te
57 Sublime... Brio...
mf p mf
FRASE NÚMERO QUINCE
57 Chiuso...
mf mf mf mf

Ejemplo musical No. (27) Compases 53 – 60



Sección compases total	C1, Total 8 compases.		
Número de compases	64 – 65 – 68 -	62 – 63 – 66 – 67	61 -
Grados de la tonalidad	III	VII7	I

Tabla referencial N°. (8)

El círculo armónico de esta sección se distribuye en el siguiente orden: compás 61 Re menor, compás 62 y compás 63 acorde de Do mayor séptima, compás 64 y compás 65 acorde de Fa mayor, compás 66 y el compás 67 acorde de Do mayor séptima, compás 68 acorde de Fa mayor.

Frase 16, es la parte del retorno o retornelo de la sección C formándose C1, con la diferencia de lo que hacía el intérprete, ahora lo hace la guitarra eléctrica de una manera *dolce* y *forte*, formándose una textura paralela (homofonía) de corcheas, con la guitarra marcadora que lleva el equilibrio métrico del ritmo.

Ejemplo musical No. (28) Compases 61 – 64



Frase 17, sigue el retorno de la frase anterior con la misma estructura rítmica, en el último compás de la frase que tiene dos negras y el tercer tiempo cambia por una cuartina de semicorcheas. La dinámica, agógica y textura son iguales con la frase 16.

65 F C7 C7 F

T

Req.

E.Gtr.

Gtr.

Dolce

Criso

mf mf mf mf

f f f f

Guitarra eléctrica guitarra marcadora

Ejemplo musical No. (29) Compases 65 – 68



Sección D1 separado en frases

SECCIÓN C1

FRASE NÚMERO DIECISÉIS

61 C7 C7 F

Req

E. Gtr

Gtr

65 F C7 C7 F

Req

E. Gtr

Gtr

FRASE NÚMERO DIECISIETE

Dolce

Chiuso

f

mf

Ejemplo musical No. (30) Compases 61 – 68



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Sección D2, desarrollada en dos frases de 8 compases, desde el compás 69 al compás 76

Sección compases total	Sección D2, Total 8 compases.			
Número de compases	69 – 70 – 72 – 73 – 74	71	75	76
Grados de la tonalidad	III	IV7	V7	I

Tabla referencial N°. (9)

El círculo armónico está distribuido de la siguiente forma: compas 69 al compás 70 acorde de Fa mayor, compás 71 acorde de Sol mayor séptima, compás 72-73 - 74 acorde de Fa mayor formando una mediente extendida, compás 75 acorde de La mayor séptima, compás 76 acorde de Re menor.

Frase 18, contiene la misma estructura de la frase 14 en forma de retorno. La melodía del intérprete y la matización es *lloroso* y *dolce* al final de la frase. La guitarra eléctrica matiza *dolce*, la dinámica va ascendiendo de piano a *mezzoforte*. La guitarra marcadora tiene una estructura estable de *mezzoforte* y *chiuso*.

Ejemplo musical No. (31) Compases 69 – 72



Sección D1 separado en frases

SECCIÓN D 2

The musical score is divided into two phrases, each enclosed in a red box. The first phrase, 'FRASE NÚMERO DIECIOCHO', covers measures 69 to 72. The second phrase, 'FRASE NÚMERO DIECINUEVE', covers measures 73 to 76. The score is for Soprano (T), Requiem (Req.), Electric Guitar (E. Gtr.), and Acoustic Guitar (Gtr.). The Soprano part includes lyrics in Spanish. The Requiem part has a red box over measures 73-74. The Electric Guitar and Acoustic Guitar parts have various dynamics and articulations.

FRASE NÚMERO DIECIOCHO

FRASE NÚMERO DIECINUEVE

Ejemplo musical No. (33) Compases 69 – 76



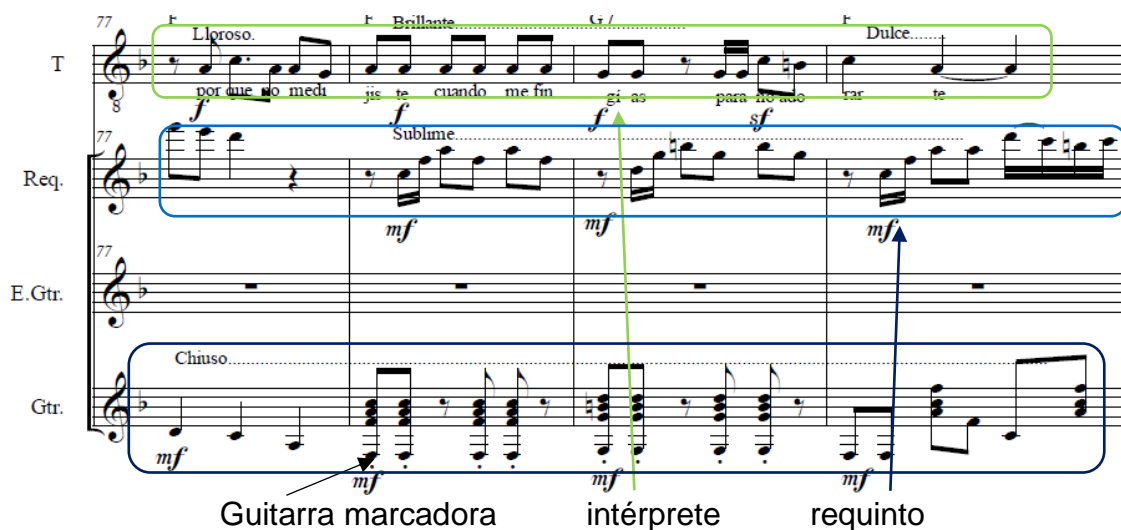
Sección D3, desarrollado de dos frases de 8 compases, desde el compás 77 al compás 85.

Sección compases total	Sección D3, Total 8 compases.				
Número de compases	77 – 78 – 80 – 81 - 82	79 –	83	84	85
Grados de la tonalidad	III	IV7	V7	I	VI dis

Tabla referencial N°. (10)

Distribución armónica: compás 77, compás 78 acorde de Fa mayor, compás 79 acorde de Sol mayor séptima, compás 80, 81 y 82 acorde de Fa mayor, compás 83 acorde de La mayor séptima, compás 84 acorde de Re menor, compás 85 acorde Si disminuido; terminando de esta forma el pasillo “El Pañuelo Blanco”.

Frase 20, del compás 77 al compás 80 el intérprete desarrolla una matización de una voz lloroso, brillante y *dolce*, con una dinámica de *forte* a *mezzoforte*, denotando el descenso de la matización. El requinto aplica en la melodía la matización sublime y la dinámica *mezzoforte*. La guitarra marcadora sigue su secuencia rítmica y armónica tonal estable.



T. Lloroso. Brillante. Dulce...
por que no medi jis te cuando me fin gi as para de ado var te

Req. Sublime...
mf mf mf


E.Gtr.

Gtr. Chiuso...
mf mf mf

Guitarra marcadora intérprete requinto

Ejemplo musical No. (34) Compases 77 – 80

Frase 21, la matización de la melodía es lloroso, brillante y dulce dando una sensación nostálgica. La agógica va descendiendo acorde a la dinámica que es de *forte* a *mezzoforte*. El requinto acompaña con una melodía sublime hasta que el cantante finalice su interpretación y al final culmina con un sonido brillante y *forte* dando una expresión de fortaleza. La guitarra marcadora acompaña con la misma dinámica de *mezzoforte* y un sonido chiuso, terminado en un disonante.



T. Lloroso. Brillante. Dulce. DmBrio... Fine
por que no me di jis te que no me que ri as pa ra si olvi dar te

Req. Sublime...
mf RETARDANDO mf mf

E.Gtr.

Gtr. Chiuso...
mf mf mf

Intérprete guitarra marcadora requinto

Ejemplo musical No. (35) Compases 81 - 84



El pasillo “El Pañuelo Blanco”, termina retardando desde el compás 82 hasta el final.

Sección D1 separado en frases

SECCIÓN D 3

The musical score is divided into two phrases, each enclosed in a red box. The first phrase, labeled 'FRASE NÚMERO VEINTE', spans measures 77 to 80. It begins with a Tenor (T) staff marked 'F Lloroso' and 'f', followed by a Requinto (Req) staff marked 'Sublime' and 'mf'. The Electric Guitar (E. Gtr) and Bass Guitar (Gtr) staves are marked 'Chiuso' and 'mf'. The second phrase, labeled 'FRASE NÚMERO VEINTIUNO', spans measures 81 to 85. It begins with a Tenor (T) staff marked 'F Lloroso' and 'f', followed by a Requinto (Req) staff marked 'Sublime' and 'mf'. The Electric Guitar (E. Gtr) and Bass Guitar (Gtr) staves are marked 'Chiuso' and 'mf'. The score includes various musical notations such as dynamics (mf, f, sf, p), articulations (Lloroso, Brillante, Dulce, Sublime, Chiuso), and a 'RETARDANDO' instruction. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 8/8.

Ejemplo musical No. (36) Compases 77 – 85



2.3.2. Cuadros descriptivos. El pañuelo blanco.

Guitarra eléctrica

# Compás	Dinámica	Agógica	Figuración	Rango	Compás	Tonalidad	Varios
1	<i>F</i>	Dolce	1 silencio de corchea, 2 semicorcheas, 4 Corcheas	Si4 – fa5	3/4	Dm.	Si becuadro
2	<i>Mf.</i>	Dolce	1 corchea con punto, 1 semicorchea, 1 blanca	La4 – re5	3/4	Dm.	
3	<i>Mf</i>	Dolce	1 silencio de corchea, 2 semicorcheas, 4 corcheas	Fa5 – do6	3/4	Dm.	F#
4	<i>Mf</i>	Dolce	1 corchea con punto, 1 semicorchea, 2 Negras	Fa5 – la5	3/4	Dm	Negras ligadas
5	<i>No tiene</i>	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
6	<i>No tiene</i>	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
7	<i>No tiene</i>	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
8	<i>No tiene</i>	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
9	<i>No tiene</i>	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
10	<i>No tiene</i>	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
11	<i>No tiene</i>	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
12	<i>p</i>	Dolce	Corcheas	Slo5 – la5	3/4	Dm	
13	<i>p</i>	Dolce	4 semicorchea, 1 negra, 1 silencio de negra	mi5.- do6	3/4	Dm	Do#, ligado 2 semicorcheas
14	<i>No tiene</i>	No tiene	Silencios	No tiene	3/4	Dm	No tiene
15	<i>pp</i>	Dolce	1 silencio de negra, 4 corcheas	Fa5 – la5	3/4	Dm	F#, 2 corcheas ligadas
16	<i>pp</i>	Dolce	1 negra, 2 silencios de negras	Si5	3/4	Dm	
17	<i>No tiene</i>	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
18	<i>p</i>	Dolce	2 silencios de negra, 2 corcheas	Sol5 – la5	3/4	Dm	Dos silencios negros
19	<i>p</i>	Dolce	5 corchea, 2 semicorcheas	Do5 – la5	3/4	Dm	C#
20	<i>p</i>	Dolce	1 negra, 2 silencio de negra	Fa5	3/4	Dm	Silencios de negra
21	<i>p</i>	Dolce	1 silencio de corchea, 1 corchea, 1 negra, 1 silencio de negra	Fa5 – los5	3/4	Dm	Silencio de negra, corchea.
22	<i>No tiene</i>	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
23	<i>No tiene</i>	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
24	<i>No tiene</i>	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
25	<i>No tiene</i>	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
26	<i>No tiene</i>	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
27	<i>No tiene</i>	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene



# Compás	Dinámica	Agógica	Figuración	Rango	Compás	Tonalidad	Varios
28	No tiene	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
29	<i>f</i>	Dolce	1 silencio de corchea, 2 semicorcheas, 4 corcheas	Si4 – fa5	3/4	Dm	Si becuadro
30	<i>f</i>	Dolce	1 corchea con punto, 1 semicorchea, 1 blanca	La4 – re5	3/4	Dm	
31	<i>f</i>	Dolce	1 silencio de corchea, 2 semicorchea, 4 Corchea	Fa5 – do6	3/4	Dm	F#
32	<i>f</i>	Dolce	1 corchea con punto, 1 semicorchea, 2 Negra	Fa5 – la5	3/4	Dm	Ligado negras
33	No tiene	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
34	No tiene	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
35	No tiene	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
36	No tiene	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
37	No tiene	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
38	<i>p</i>	Pizzicato	1 silencio de negra, 1 silencio de corchea, 3 corcheas	Mi5 – si5	3/4	Dm	Silencio negro, corchea
39	<i>P</i>	Pizzicato	6 corcheas	Mi5 – si5	3/4	Dm	
40	<i>P</i>	Pizzicato	1 negra, 4 corcheas	Fa5 – do6	3/4	Dm	
41	<i>p</i>	Pizzicato	4 semicorcheas, 1 negra, 1 silencio de negra	Do6 – fa6	3/4	Dm	Silencio negro
42	No tiene	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
43	No tiene	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
44	No tiene	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
45	No tiene	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
46	<i>Mf</i>	Dolce	1 silencio de corchea, 2 semicorcheas, 1 negra, 1 silencio de negra	Fa5 – la5	3/4	Dm	Silencio negro, corchea
47	<i>Mf</i>	Dolce	1 silencio de corchea, 2 semicorcheas, 1 negra, 1 silencio de corchea, 1 corchea	Sol5 – si5	3/4	Dm	Si becuadro
48	<i>p</i>	Dolce	2 corcheas, 4 Semicorchea, 2 corcheas	Do6 – re6	3/4	Dm	
49	<i>p</i>	Dolce	1 negra, 1 silencio de blanca	La6	3/4	Dm	2 silencios



# Compás	Dinámica	Agógica	Figuración	Rango	Compás	Tonalidad	Varios
50	<i>Mf</i>	Dolce	1 silencio de corchea, 1 corche, 1 negra, 1 silencio de negra	La5 – do6	3/4	Dm	Silencio negra, corchea
51	<i>Mf</i>	Dolce	1 Acor. de Ne, 2 silencios de negra	Mi5 – la5	3/4	Dm	Acorde, 2 Silencio de negras
52	<i>Mf</i>	Dolce	1 Acor. de Ne, 2 silencios de negra	Re5 – fa5	3/4	Dm	Acorde, 2 Silencio de negras
53	<i>No tiene</i>	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
54	<i>No tiene</i>	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
55	No tiene	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
56	No tiene	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
57	No tiene	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
58	No tiene	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
59	No tiene	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
60	No tiene	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
61	<i>F</i>	Dolce	1 silencio de corchea, 5 corcheas	Re5 – fa5	3/4	Dm	Silencio de corchea
62	<i>F</i>	Dolce	6 corcheas	Si4 – mi5	3/4	Dm	Si becuadro
63	<i>F</i>	Dolce	2 corcheas, 1 silencio de corchea, 2 semicorcheas, 2 corcheas.	Sol5 – do6	3/4	Dm	Si becuadro y silencio de corchea
64	<i>F</i>	Dolce	3 negras	La5 – do6	3/4	Dm	Ligado 2 negras
65	<i>F</i>	Dolce	1 silencio de corchea, 5 corcheas	Re5 – fa5	3/4	Dm	Silencio de corchea
66	<i>F</i>	Dolce	6 corcheas	Si4 – mi5	3/4	Dm	Si becuadro
67	<i>F</i>	Dolce	2 corcheas, 1 silencio de corchea, 2 semicorcheas, 2 corcheas	Sol5 – do6	3/4	Dm	Si becuadro
68	<i>F</i>	Dolce	2 negras, 4 Semicorcheas	La5 – re6	3/4	Dm	
69	<i>F</i>	Dolce	1 negra, 2 silencios de negra	Do6	3/4	Dm	2 silencios de negras
70	<i>P</i>	Dolce	1 silencio de corchea, 2 semicorcheas, 4 Corcheas	Do5 – la5	3/4	Dm	Silencio de corchea
71	<i>P</i>	Dolce	1 silencio de corchea, 2 semicorcheas, 4 Corcheas	Re5 – si6	3/4	Dm	Si becuadro
72	<i>Mf</i>	Dolce	1 silencio de corchea, 2 semicorcheas, 2 corcheas, 4 semicorcheas	Do5 – re6	3/4	Dm	Ligado a 2 semicorcheas
73	<i>Mf</i>	Dolce	1 negra, 2 silencios de negra	La5	3/4	Dm	2 silencios de negra



UNIVERSIDAD DE CUENCA

# Compás	Dinámica	Agógica	Figuración	Rango	Compás	Tonalidad	Varios
74	<i>Mf</i>	Dolce	1 semicorchea, 1 Corchea con punto, 2 silencios de negra	Fa5 – la5	3/4	Dm	2 silencios de negra
75	<i>Mf</i>	Dolce	1 semicorchea, 1 Corchea con punto, 1 silencio de corchea, 1 corchea, 1 negra	Fa5 – do6	3/4	Dm	C# y silencio de corchea
76	<i>Mf</i>	Dolce	1 acorde de Negra, 2 silencios de negra	Re5 – fa5	3/4	Dm	Acorde, 2 silencios de negras
77	<i>No tiene</i>	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
78	<i>No tiene</i>	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
79	<i>No tiene</i>	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
80	<i>No tiene</i>	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
81	<i>No tiene</i>	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
82	<i>No tiene</i>	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
83	<i>No tiene</i>	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
84	<i>No tiene</i>	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
85	<i>No tiene</i>	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene



Cuadro referencial del Requinto.

# Compás	Dinámica	Agógica	Figuración	Rango	Compás	Tonalidad	Varios
1	No tiene	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
2	No tiene	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
3	No tiene	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
4	No tiene	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
5	F	Brillante	1 silencio de corchea, 2 semicorcheas, 4 corcheas	Si4 – fa5	3/4	Dm	Si becuadro
6	F	Brillante	1 corchea, 2 semicorcheas, 4 corcheas	Si4 – fa5	3/4	Dm	Si becuadro
7	F	Brillante	1 corchea, 2 semicorcheas, 4 corcheas	Do5 – la5	3/4	Dm	C#
8	F – Mf	Brillante	1 negra, 1 silencio de corchea, 3 corcheas	La3 – fa5	3/4	Dm	
9	Mf	Brío	1 negra, 2 silencios de negra	Fa4	3/4	Dm	
10	No tiene	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
11	No tiene	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
12	No tiene	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
13	No tiene	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
14	P	Sublime	1 silencio de negra, 1 silencio de corchea, 1 corchea, 4 semicorcheas	Sol5 – do6	3/4	Dm	
15	P	Sublime	1 negra, 2 silencios de negra	Fa5	3/4	Dm	F#
16	No tiene	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
17	No tiene	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
18	No tiene	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
19	No tiene	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
20	No tiene	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
21	No tiene	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
22	F	Brillante	1 silencio de corchea, 2 semicorcheas, 3 corcheas, 1 silencio de corchea	Re5 – sol5	3/4	Dm	
23	F	Brillante	1 silencio de semicorchea, 3 semicorcheas, 1 negra, 1 silencio de negra	Re5 – sol5	3/4	Dm	
24	crescendo	Brillante	1 silencio de corchea, 5 corcheas	Sol4 – mi5	3/4	Dm	G#, C#
25	F	Brillante	1 negra, 2 silencios de negra	La5	3/4	Dm	
26	No tiene	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
27	No tiene	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
28	No tiene	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene



UNIVERSIDAD DE CUENCA

# Compás	Dinámica	Agógica	Figuración	Rango	Compás	Tonalidad	Varios
1	No tiene	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
2	No tiene	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
3	No tiene	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
4	No tiene	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
5	F	Brillante	1 silencio de corchea, 2 semicorcheas, 4 corcheas	Si4 – fa5	3/4	Dm	Si becuadro
6	F	Brillante	1 corchea, 2 semicorcheas, 4 corcheas	Si4 – fa5	3/4	Dm	Si becuadro
7	F	Brillante	1 corchea, 2 semicorcheas, 4 corcheas	Do5 – la5	3/4	Dm	C#
8	F – Mf	Brillante	1 negra, 1 silencio de corchea, 3 corcheas	La3 – fa5	3/4	Dm	
9	Mf	Brío	1 negra, 2 silencios de negra	Fa4	3/4	Dm	
10	No tiene	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
11	No tiene	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
12	No tiene	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
13	No tiene	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
14	P	Sublime	1 silencio de negra, 1 silencio de corchea, 1 corchea, 4 semicorcheas	Sol5 – do6	3/4	Dm	
15	P	Sublime	1 negra, 2 silencios de negra	Fa5	3/4	Dm	F#
16	No tiene	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
17	No tiene	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
18	No tiene	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
19	No tiene	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
20	No tiene	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
21	No tiene	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
22	F	Brillante	1 Silen. de corchea, 2 semicorchea. 3 corcheas, 1 silencio de corchea	Re5 – sol5	3/4	Dm	
23	F	Brillante	1 silencio de semicorchea, 3 semicorcheas, 1 negra, 1 silencio de negra	Re5 – sol5	3/4	Dm	
24	crescendo	Brillante	1 silencio de corchea, 5 corcheas	Sol4 – mi5	3/4	Dm	G#, C#
25	F	Brillante	1 negra, 2 silencios de negra	La5	3/4	Dm	
26	No tiene	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
27	No tiene	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
28	No tiene	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene



UNIVERSIDAD DE CUENCA

# Compás	Dinámica	Agógica	Figuración	Rango	Compás	Tonalidad	Varios
29	<i>Mf</i>	Sublime	1 silencio de negra, 1 silencio de corchea, 1 corchea, 4 semicorcheas	Sol4 – do5	3/4	Dm	
30	<i>Mf</i>	Sublime	1 negra, 1 silencio de corchea, 1 corchea, 4 semicorcheas	Re4 – la4	3/4	Dm	
31	<i>Mf</i>	Sublime	1 negra, 2 silencios de negra	Do4	3/4	Dm	C#
32	<i>No tiene</i>	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
33	<i>F</i>	Brillante	1 silencio de corchea, 2 semicorcheas, 4 corcheas	Si4 – fa5	3/4	Dm	Si becuadro
34	<i>F</i>	Brillante	1 corchea, 2 semicorcheas, 4 corcheas	Si4 – fa5	3/4	Dm	Si becuadro
35	<i>F</i>	Brillante	1 corchea, 2 semicorcheas, 4 corcheas	Do5 – la5	3/4	Dm	C#
36	<i>Mf</i>	Brío	1 negra, 1 silencio de corchea, 3 corcheas	La3 – fa5	3/4	Dm	
37	<i>Mf</i>	Brío	1 negra, 2 silencios de negra	Fa4	3/4	Dm	
38	<i>No tiene</i>	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
39	<i>No tiene</i>	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
40	<i>No tiene</i>	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
41	<i>No tienen</i>	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
42	<i>Mf</i>	Brillante	1 silencio de negra, 1 silencio de semicorchea, 7 semicorcheas	Fa5 – mi6	3/4	Dm	
43	<i>Mf</i>	Brillante	3 corcheas, 1 silencio de corchea, 1 silencio de negra	Do6 – fa6	3/4	Dm	
44	<i>P</i>	Agradable	1 silencio de corchea, 6 semicorcheas, 2 corcheas	La4 – re6	3/4	Dm	
45	<i>p</i>	Agradable	1 corchea, 1 silencio de corchea, 2 silencios de negra	Do6	3/4	Dm	
46	<i>No tiene</i>	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
47	<i>No tiene</i>	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
48	<i>No tiene</i>	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
49	<i>No tiene</i>	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
50	<i>No tiene</i>	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
51	<i>No tiene</i>	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene



# Compás	Dinámica	Agógica	Figuración	Rango	Compás	Tonalidad	Varios
52	<i>P cresc.</i>	Brillante	1 silencio de semicorchea, 11 semicorcheas	La4 – mi6	3/4	Dm	Si becuadro, C#
53	<i>F</i>	Brillante	1 negra, 2 silencios de negra	Fa6	3/4	Dm	
54	<i>P</i>	Sublime	1 silencio de corchea, 2 semicorcheas, 2 corcheas, 1 silencio denegra	Do5 – la5	3/4	Dm	
55	<i>Mf</i>	Sublime	1 silencio de corchea, 2 semicorcheas, 2 corcheas, 1 silencio de negra	Re5 – si5	3/4	Dm	Si becuadro
56	<i>p</i>	Sublime	1 silencio de corchea, 2 semicorcheas, 2 corcheas, 4 semicorcheas	Do5 – re6	3/4	Dm	Ligado 2 semicorcheas y si becuadro
57	<i>p</i>	Sublime	1 corchea, 1 silencio de corchea, 2 silencios de negra	La5	3/4	Dm	
58	<i>Mf</i>	Sublime	1 silencio de corchea, 2 semicorcheas, 2 corcheas, 1 silencio denegra	Do5 – la5	3/4	Dm	
59	<i>p</i>	Sublime	1 silencio de corchea, 2 semicorcheas, 2 corcheas, 1 silencio denegra	Mi5 – do6	3/4	Dm	C#
60	<i>Mf</i>	Brío	1 silencio de negra, 1 silencio de corchea, 3 corcheas	Fa4 – la4	3/4	Dm	
61	<i>Mf</i>	Brío	1 negra, 2 silencios	Re5	3/4	Dm	
62	<i>No tiene</i>	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
63	<i>No tiene</i>	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
64	<i>No tiene</i>	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
65	<i>No tiene</i>	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
66	<i>No tiene</i>	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
67	<i>No tiene</i>	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
68	<i>No tiene</i>	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
69	<i>No tiene</i>	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
70	<i>No tiene</i>	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
71	<i>No tiene</i>	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
72	<i>No tiene</i>	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
73	<i>No tiene</i>	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
74	<i>No tiene</i>	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
75	<i>No tiene</i>	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene



UNIVERSIDAD DE CUENCA

# Compás	Dinámica	Agógica	Figuración	Rango	Compás	Tonalidad	Varios
76	<i>p. cresc.</i>	Brillante	1 silencio de semicorchea, 11 semicorcheas	La4 – mi6	3/4	Dm	Si becuadro, C#
77	<i>F</i>	Brillante	2 corcheas, 1 negra, 1 silencio de negra	Re6 – fa6.	3/4	Dm	
78	<i>Mf</i>	Sublime	1 silencio de corchea, 2 semicorcheas, 4 corcheas	Do5 – la5	3/4	Dm	
79	<i>Mf</i>	Sublime	1 silencio de corchea, 2 semicorcheas, 4 corcheas	Re5 – si5	3/4	Dm	Si becuadro
80	<i>Mf</i>	Sublime	1 silencio de corchea, 2 semicorcheas, 2 corcheas, 4 semicorcheas	Do5 – re6	3/4	Dm	2 semicorcheas ligadas, si becuadro
81	<i>Mf</i>	Sublime	1 negra, 2 silencio denegra	La5	3/4	Dm	
82	<i>Mf</i>	Sublime	1 silencio de corchea, 2 semicorcheas, 4 corcheas	Do5 – la5	3/4	Dm	Retardando
83	<i>Mf</i>	Sublime	1 silencio de corchea, 2 semicorcheas, 4 corcheas	Mi5 – do6	3/4	Dm	C#, Retardando
84	<i>Mf</i>	Sublime	6 corcheas	Fa5 – sol6	3/4	Dm	Retardando
85	<i>F</i>	Brillante	1 corchea, 1 silencio de corchea, 1 negra, 1 silencio de negar	Fa5 – fa6	3/4	Dm	Acorde de Dm. Fin



Cuadro de referencias de la guitarra.

# Compás	Dinámica	Agógica	Figuración	Rango	Compás	Tonalidad	Varios
1	No tiene	No tiene	silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
2	Mf	Chiuso	6 corcheas	Mi3 – do5	3/4	Dm	G#
3	Mf	Chiuso	6 corcheas	La3 – do5	3/4	Dm	C#
4	Mf	Chiuso	6 corcheas	Fa3 – fa5	3/4	Dm	
5	Mf	Chiuso	3 negras	La3 – re4	3/4	Dm	
6	Mf	Chiuso	6 corcheas	Fa3 – do5	3/4	Dm	G#
7	Mf	Chiuso	6 corcheas	La3 – do5	3/4	Dm	C#
8	Mf	Chiuso	6 corcheas	Fa3 – fa5	3/4	Dm	
9	Mf	Chiuso	1 negra, 2 silencios de negra	Re4	3/4	Dm	
10	Mf.	Chiuso	6 corcheas	Fa3 – fa5	3/4	Dm	
11	Mf	Chiuso	6 corcheas	Si3 – fa5	3/4	Dm	La bemol
12	Mf	Chiuso	6 corcheas	La3 – mi5	3/4	Dm	C#
13	Mf	Chiuso	6 corcheas	Mi3 – mi5	3/4	Dm	F#, C#
14	Mf	Chiuso	6 corcheas	Sol 3 – re5	3/4	Dm	C#
15	Mf	Chiuso	6 corcheas	Re4 – re5	3/4	Dm	F#
16	Mf	Chiuso	6 corcheas	Sol 3 – re5	3/4	Dm	
17	Mf	Chiuso	6 corcheas	Sol 3 – re5	3/4	Dm	
18	Mf	Chiuso	6 corcheas	La3 – do5	3/4	Dm	C#
19	Mf	Chiuso	6 corcheas	La3 – do5	3/4	Dm	C#
20	Mf	Chiuso	6 corcheas	Fa3 – fa5	3/4	Dm	
21	Mf	Chiuso	3 negras	Si3 – re4	3/4	Dm	Si becuadro
22	Mf	Chiuso	6 corcheas	Si3 – re5	3/4	Dm	
23	Mf	Chiuso	6 corcheas	Si3 – mi5	3/4	Dm	Si becuadro
24	Mf	Chiuso	6 corcheas	La3 – mi5	3/4	Dm	C#
25	Mf	Chiuso	3 negras	Sol3 - do4	3/4	Dm	C#
26	Mf	Chiuso	6 corcheas	Fa3 – do5	3/4	Dm	G#
27	Mf	Chiuso	6 corcheas	La 3 – mi5	3/4	Dm	C#
28	Mf	Chiuso	6 corcheas	Fa3 – fa5	3/4	Dm	
29	Mf	Chiuso	3 negras	La3 – re4	3/4	Dm	
30	Mf	Chiuso	4 corcheas, 4 semicorcheas	Fa3 – do5	3/4	Dm	Ligado 2 semicorcheas
31	Mf	Chiuso	6 corcheas	La3 – mi5	3/4	Dm	
32	Mf	Chiuso	6 corcheas	F3 – fa5	3/4	Dm	
33	Mf	Chiuso	3 negras	La3 – re4	3/4	Dm	
34	Mf	Chiuso	6 corcheas	Fa3 – do5	3/4	Dm	G#
35	Mf	Chiuso	6 corcheas	La3 – mi5	3/4	Dm	C#
36	Mf	Chiuso	6 corcheas	Fa3 – fa5	3/4	Dm	
37	Mf	Chiuso	1 negra, 1 silencio de corcheas, 3 corcheas	La3 – re4	3/4	Dm	Si becuadro
38	Mf	Chiuso	6 corcheas	Sol3 – mi5	3/4	Dm	
39	Mf	Chiuso	6corcheas	Sol3 – mi5	3/4	Dm	
40	Mf	Chiuso	6 corcheas	Fa3 –fa5	3/4	Dm	
41	Mf	Chiuso	6 corcheas	Fa3 – la4	3/4	Dm	
42	Mf	Chiuso	6 corcheas	Slo3 – mi5	3/4	Dm	
43	Mf	Chiuso	6 corcheas	Sol3 – mi5	3/4	Dm	
44	Mf	Chiuso	6corcheas	Fa3 –fa5	3/4	Dm	
45	Mf	Chiuso	3 negras	Sol3 – do4	3/4	Dm	
46	Mf	Chiuso	2 corcheas, 1 silencio de corchea, 2 corcheas, 1 silencio de corchea	Fa3 – do5	3/4	Dm	Staccato



UNIVERSIDAD DE CUENCA

# Compás	Dinámica	Agógica	Figuración	Rango	Compás	Tonalidad	Varios
47	<i>Mf</i>	Chiuso	2 corcheas, silencio de corchea, 2 corcheas, silencio de corchea	Sol3 – re5	3/4	Dm	Staccato, si becuadro
48	<i>Mf</i>	Chiuso	6 corcheas	Fa3 – fa5	3/4	Dm	
49	<i>Mf</i>	Chiuso	6 corcheas	Fa3 – fa5	3/4	Dm	
50	<i>Mf</i>	Chiuso	6 corcheas	Fa3 – fa5	3/4	Dm	G#
51	<i>Mf</i>	Chiuso	6 corcheas	Fa3 – fa5	3/4	Dm	C#
52	<i>Mf</i>	Chiuso	6 corcheas	La3 – mi5	3/4	Dm	
53	<i>Mf</i>	Chiuso	3 negras	La3 – re4	3/4	Dm	
54	<i>Mf</i>	Chiuso	2 corcheas, 1 silencio de corchea, 2 corcheas, 1 silencio de corchea	Fa3 – do5	3/4	Dm	Staccato
55	<i>Mf</i>	Chiuso	2 corcheas, 1 silencio de corchea, 2 corcheas, 1 silencio de corchea	Sol3 – re5	3/4	Dm	Staccato, si becuadro
56	<i>Mf</i>	Chiuso	6 corcheas	Fa3 – fa5	3/4	Dm	
57	<i>Mf</i>	Chiuso	6 corcheas	Fa3 – fa5	3/4	Dm	
58	<i>Mf</i>	Chiuso	6 corcheas	Fa3 – fa5	3/4	Dm	G#
59	<i>Mf</i>	Chiuso	6 corcheas	La3 – mi5	3/4	Dm	C#
60	<i>Mf</i>	Chiuso	6 corcheas	Fa3 – fa5	3/4	Dm	
61	<i>Sf</i>	Chiuso	1 negra, 1 silencio de corchea, 3 corcheas	La3 – re4	3/4	Dm	Si becuadro
62	<i>Mf</i>	Chiuso	6 corcheas	Sol3 – mi5	3/4	Dm	
63	<i>Mf</i>	Chiuso	6 corcheas	Sol3 – mi5	3/4	Dm	
64	<i>Mf</i>	Chiuso	6 corcheas	Fa3 – fa5	3/4	Dm	
65	<i>Mf</i>	Chiuso	6 corcheas	Fa3 – la4	3/4	Dm	
66	<i>Mf</i>	Chiuso	6 corcheas	Sol3 – mi5	3/4	Dm	
67	<i>Mf</i>	Chiuso	6 corcheas	Sol3 mi 5	3/4	Dm	
68	<i>Mf</i>	Chiuso	6 corcheas	Fa3 – fa5	3/4	Dm	
69	<i>Mf</i>	Chiuso	3 negras	Do4 – fa4	3/4	Dm	
70	<i>Mf</i>	Chiuso	2 corcheas, 1 silencio de corchea, 2 corcheas, 1 silencio de corchea	Fa3 – do5	3/4	Dm	Staccato
71	<i>Mf</i>	Chiuso	2 corcheas, 1 silencio de corchea, 2 corcheas, 1 silencio de corchea	Sol3 – re5	3/4	Dm	Staccato, si becuadro
72	<i>Mf</i>	Chiuso	6 corcheas	Fa3 – fa5	3/4	Dm	
73	<i>Mf</i>	Chiuso	6 corcheas	Fa3 – fa5	3/4	Dm	
74	<i>Mf</i>	Chiuso	6 corcheas	Fa3 – fa5	3/4	Dm	G#
75	<i>Mf</i>	Chiuso	6 corcheas	La3 – mi5	3/4	Dm	C#
76	<i>Mf</i>	Chiuso	6 corcheas	Fa3 – fa5	3/4	Dm	
77	<i>Mf</i>	Chiuso	3 negras	La3 – re4	3/4	Dm	



UNIVERSIDAD DE CUENCA

# Compás	Dinámica	Agógica	Figuración	Rango	Compás	Tonalidad	Varios
78	<i>Mf</i>	Chiuso	2 corcheas, 1 silencio de corchea, 2 corcheas, 1 silencio de corchea	Fa3 – do5	3/4	Dm	Staccato
79	<i>Mf</i>	Chiuso	2 corcheas, 1 silencio de corchea, 2 corcheas, 1 silencio de corchea	Sol3 – re5	3/4	Dm	Staccato, si becuadro
80	<i>Mf</i>	Chiuso	6 corcheas	Fa3 – fa5	3/4	Dm	
81	<i>Mf</i>	Chiuso	6 corcheas	Fa3 – fa5	3/4	Dm	
82	<i>Mf</i>	Chiuso	6 corcheas	Fa3 – fa5	3/4	Dm	G#
83	<i>Mf</i>	Chiuso	6 corcheas	La3 – mi5	3/4	Dm	C#
84	<i>Mf</i>	Chiuso	6 corcheas	Fa3 – fa5	3/4	Dm	
85	<i>Mf</i>	Chiuso	1 corchea, 1 silencio de corchea, 1 negra, 1 silencia de negra	Si3 – re5	3/4	Dm	Si becuadro



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Cuadro referente al intérprete.

# Compás	Dinámica	Aqógica	Figuración	Rango	Compás	Tonalidad	Varios
1	No tiene	No tiene	silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
2	No tiene	No tiene	silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
3	No tiene	No tiene	silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
4	No tiene	No tiene	silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
5	No tiene	No tiene	silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
6	No tiene	No tiene	silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
7	No tiene	No tiene	silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
8	No tiene	No tiene	silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
9	Mf	Brío	1 silencio de negra, 4 corcheas	La3 – mi4	3/4	Dm	
10	F	Brío	6 corcheas	Mi4 – fa4	3/4	Dm	
11	F	Brío	6 corcheas	Mi4 – sol4	3/4	Dm	
12	Mf	Dolce	1 corchea con punto, 1 semicorchea, 1 blanca	Sol4 – la4	3/4	Dm	
13	F	Brillante	1 silencio de negra, 4 corcheas	Fa4 – la4	3/4	Dm	F#
14	Mf	Brillante	2 corcheas, 1 corchea con punto, 1 semicorchea, 2 corcheas	Si4 – si4	3/4	Dm	
15	Mf	Brillante	3 corchea. 2 semicorchea. 1 corch. con punto, 1 semicorchea.	La4 – do5	3/4	Dm	Si becuadro
16	F	Brillante	3 negras	Si4 – do5	3/4	Dm	Ligado 2 negras
17	Mf	Dolce	1 silencio de negra, 4 corcheas	Si4 - si4	3/4	Dm	
18	Mf	Doce	2 corcheas, 1 corch. con punto, 1 semicorchea. 2 corcheas	Fa4 – la4	3/4	Dm	F#
19	Mf	Dolce	3 corcheas, 2 semicorchea. 2 corcheas	Fa4 – si4	3/4	Dm	F#
20	Mf	Dolce	1 negra, 1 blanca	Fa4 – sol4	3/4	Dm	
21	F	Brillante	1 silencio de corchea, 5 corcheas	Fa4 – sol4	3/4	Dm	
22	F	Dolce	1 negra, 6 semicorcheas, 1 corchea	Mi4 – sol4	3/4	Dm	Ligados
23	Mf	Delicato	4 corcheas, 1 negra	Mi4 – si4	3/4	Dm	Ligado
24	p	Delicato	1 negra, 1 blanca	Mi4 – fa4	3/4	Dm	
25	F	Brío	1 silencio de corchea, 5 corcheas	La3 – la4	3/4	Dm	C#
26	F	Brillante	1 negra con punto, 1 corchea, 4 semicorcheas	La4 – do5	3/4	Dm	Si becuadro



# Compás	Dinámica	Agógica	Figuración	Rango	Compás	Tonalidad	Varios
27	<i>Mf</i>	Dolce	6 corcheas	Mi4 – do5	3/4	Dm	C#
28	<i>Mf</i>	Delicato	1 negra, 1 blanca	Fa4 – sol4	3/4	Dm	
29	<i>No tiene</i>	No tiene	silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
30	<i>No tiene</i>	No tiene	silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
31	<i>No tiene</i>	No tiene	silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
32	<i>No tiene</i>	No tiene	silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
33	<i>No tiene</i>	No tiene	silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
34	<i>No tiene</i>	No tiene	silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
35	<i>No tiene</i>	No tiene	silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
36	<i>No tiene</i>	No tiene	silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
37	<i>Mf</i>	Brío	1 silencio de corchea, 5 corcheas	Re4 – fa4	3/4	Dm	
38	<i>F</i>	Brío	6 corcheas	Si3 – mi4	3/4	Dm	Si becuadro
39	<i>Mf</i>	Brío	2 corcheas, 1 silencio de corchea, 2 semicorcheas, 2 corcheas	Sol4 – do5	3/4	Dm	Si becuadro
40	<i>Mf</i>	Dolce	1 negra, 1 blanca	La4 do5	3/4	Dm	
41	<i>F</i>	Brío	1 silencio de corchea, 5 corcheas	Re4 – fa4	3/4	Dm	
42	<i>F</i>	Brío	6 corcheas	Si3 – mi4	3/4	Dm	Si becuadro
43	<i>Mf</i>	Dolce	2 corcheas, 1 silencio de corchea, 2 semicorcheas, 2 corcheas	Sol4 – do5	3/4	Dm	Si becuadro
44	<i>F</i>	Brillante	3 negras	La4 – do5	3/4	Dm	Ligado 2 negras
45	<i>F</i>	Brillante	1 silencio de corchea, 1 corchea, 1 corchea con punto, 1 semicorchea, 2 corcheas	Sol4 – do5	3/4	Dm	
46	<i>F</i>	Brillante	6 corcheas	La4 – la4	3/4	Dm	
47	<i>F</i>	Brillante	2 corcheas, 1 silencio de corchea, 2 semicorcheas, 2 corcheas	Sol4 – do5	3/4	Dm	Si becuadro
48	<i>Mf</i>	Brillante	3 negras	La4 – do5	3/4	Dm	Ligado 2 negras
49	<i>F</i>	Brillante	1 silencio de corchea, 1 corcha, 1 corchea con punto, 1 semicorchea, 2 corcheas	La4 – do5	3/4	Dm	
50	<i>F</i>	Brillante	2 corcheas, 1 silencio de corchea, 1 corchea, 2 corcheas, 2 semicorcheas	La4 – re5	3/4	Dm	



# Compás	Dinámica	Agógica	Figuración	Rango	Compás	Tonalidad	Varios
51	<i>P</i>	Dolce	2 corcheas, 1 silencio de corchea, 2 semicorcheas, 2 corcheas	Sol4 – do5	3/4	Dm	C#
52	<i>P</i>	Dolce	3 negra	Fa4 – la4	3/4	Dm	Ligado 2 negras
53	<i>F</i>	Brillante	1 silencio de corchea, 1 corchea, corchea con punto, 1 semicorchea, 2 corcheas	Sol4 - do 5	3/4	Dm	
54	<i>F</i>	Brillante	6 corcheas	La4 – la4	3/4	Dm	
55	<i>F</i>	Brillante	2 corcheas, 1 silencio de corchea, 2 semicorcheas, 2 corcheas	Sol4 - do5	3/4	Dm	Si becuadro
56	<i>Mf</i>	Brillante	3 negras	La4 – do5	3/4	Dm	Ligado 2 negras
57	<i>F</i>	Lloroso	1 silencio de corchea, 1 corchea, corchea con punto, 1 semicorchea, 2 corcheas	Sol4 - do5	3/4	Dm	
58	<i>F</i>	Lloroso	2 corcheas, 1 silencio de corchea, 2 corcheas, 2 semicorcheas	La4 – re5	3/4	Dm	
59	<i>Mf</i>	Dulce	2 corcheas, 1 silencio de corchea, 2 semicorcheas, 2 corcheas	Sol4 – do5	3/4	Dm	C#
60	<i>P</i>	Dolce	3 negras	Fa4 – la4	3/4	Dm	
61	<i>No tiene</i>	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
62	<i>No tiene</i>	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
63	<i>No tiene</i>	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
64	<i>No tiene</i>	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
65	<i>No tiene</i>	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
66	<i>No tiene</i>	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
67	<i>No tiene</i>	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
68	<i>No tiene</i>	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
69	<i>No tiene</i>	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
70	<i>No tiene</i>	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
71	<i>No tiene</i>	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
72	<i>No tiene</i>	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene
73	<i>F</i>	Brío	1 silencio, corchea, 1 corchea, corchea con punto, 1 semicorchea, 2 corcheas	Sol4 - do5	3/4	Dm	



# Compás	Dinámica	Agógica	Figuración	Rango	Compás	Tonalidad	Varios
74	<i>F</i>	Brío	2 corcheas, 1 silencio de corchea, 2 corcheas, 2 semicorcheas	La4 – re5	3/4	Dm	
75	<i>Mf</i>	Brío	2 corcheas, 1 silencio de corchea, 2 semicorcheas, 2 corcheas	Sol4 – do5	3/4	Dm	C#
76	<i>P</i>	Dolce	3 negras	Fa4 – la4	3/4	Dm	
77	<i>f</i>	Lloroso	1 silencio de corchea, 1 corchea, corchea con punto, 1 semicorchea, 2 corcheas	Sol4 – do5	3/4	Dm	
78	<i>F</i>	Brillante	6 corcheas	La4 – la4	3/4	Dm	
79	<i>F - Mf</i>	Brillante	2 corcheas, 1 silencio de corchea, 2 semicorcheas, 2 corcheas	Sol4 – do 5	3/4	Dm	Si becuadro
80	<i>Mf</i>	Dolce	3 negras	La4 – do5	3/4	Dm	Ligado 2 negras
81	<i>f</i>	Lloroso	1 silencio de corchea, 1 corchea, corchea con punto, 1 semicorchea, 2 corcheas	Sol4 – do5	3/4	Dm	
82	<i>F</i>	Brillante	2 corcheas, 1 silencio de corchea, 2 corcheas, 2 semicorcheas	La4 – re5	3/4	Dm	
83	<i>Mf – p</i>	Dolce	2 corcheas, 1 silencio de corchea, 2 semicorcheas, 2 corcheas	Sol4 – do5	3/4	Dm	C#
84	<i>Mf</i>	Brío	3 negras	Fa4 – la4	3/4	Dm	Ligado 2 negras
85	<i>No tiene</i>	No tiene	Silencio	No tiene	3/4	Dm	No tiene



2.3.3. Aproximaciones de referencias, en los siguientes instrumentos musicales

Guitarra eléctrica

En la guitarra eléctrica que ejecuta Naldo Campos, impone su estilo innovador, que lo ha caracterizado siempre en sus grabaciones, tomando como referencia el pasillo “El Pañuelo Blanco” en el cual se encontró aproximaciones importantes que servirá para el siguiente análisis estructural funcional de los siguientes patrones.

Dinámica, patrones de referencia.

Forte. (F). Los siguientes compases: 1, 29, 30, 31, 32, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69. Total 14 compases.

Mezzoforte. (MF). Los siguientes compases: 2, 3, 4, 46, 47, 50, 51, 52, 72, 73, 74, 75, 76. Total 13 compases.

Piano. (P). Los siguientes compases: 12, 13, 18, 19, 20, 21, 38, 39, 40, 41, 48, 49, 70, 71. Total 14 compases.

Pianísimo. (PP). Los siguientes compases: 15, 16. Total 2 compases.

Silencios. Los siguientes compases: 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 14, 17, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 33, 34, 35, 36, 37, 42, 43, 44, 45, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85. Total 42 compases.

Se encontró una aproximación de 4 patrones de dinámicas y silencios, dando en los siguientes porcentajes:

Forte. Con un porcentaje de 16.47%.

Mezzoforte. Con un porcentaje de 15.29%.

Piano. Con un porcentaje de 16.47%.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Pianísimo. Con un porcentaje de 2.35%.
Silencios. Con un porcentaje de 49.41%.
Total: 99,99%

Con un margen de error del 0,01%.

La guitarra eléctrica es utilizado el 50.59% en la ejecución del ritmo del pasillo “El Pañuelo Blanco”. Con las diferentes dinámicas encontradas dan un color único al estilo que lo impone Naldo Campos en sus arreglos musicales. El 49. 41% de silencios deja el espacio para que sea ensamblado con otros instrumentos, como es en este caso el requinto.

Agógica, patrones de referencia.

Dolce. Los siguientes compases: 1, 2, 3, 4, 12, 13, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 29, 30, 31, 32, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76. Total 39 compases.

Pizzicato. 38, 39, 40, 41. Total 4 compases.

Silencios. Los siguientes compases: 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 14, 17, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 33, 34, 35, 36, 37, 42, 43, 44, 45, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85. Total 42 compases.

Se encontró una aproximación de dos clases de agógicas y silencios, dando un porcentaje de:

Dolce. Con un porcentaje de: 45.88%.
Pizzicato: con un porcentaje de: 4.70%.
Silencios. Con un porcentaje de: 49.41%
Dando un total de: 99.99%.
Con un margen de error de 0.01%.

Analizando la labor que realiza la guitarra eléctrica en el ritmo del pasillo “El Pañuelo Blanco”, esta es utilizado en el 50.59%. el cual dan un colorido de



UNIVERSIDAD DE CUENCA

melancolía y tristeza por la naturaleza que tiene el timbre del instrumento. Este instrumento musical fue seleccionado por Naldo Campos para poder entender el arraigo del pasillo en quienes los escuchan. El 49.41% de silencios deja el espacio para que sea ensamblado con los demás instrumentos, como es en este caso el requinto.

Figuración, patrones de referencia.

Silencios. Los siguientes compases: 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 14, 17, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 33, 34, 35, 36, 37, 42, 43, 44, 45, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85. Total 42 compases.

1 silencio de corchea, 2 semicorcheas, 4 corcheas. Los siguientes compases: 1, 3, 29, 31, 70, 71. Total 6 compases.

1 corchea con punto, 1 semicorchea, 1 blanca. 2, 4, 30, 32. Total 4 compases:

6 corcheas. 12, 39, 62, 66. Total 4 compases.

4 semicorcheas, 1 negra, 1 silencio de negra. Los siguientes compases: 13, 41. Total 2 compases.

1 silencio de negra, 4 corcheas. Los siguientes compases: 15. Total 1 compás.

1 negra 2 silencios de negra. Los siguientes compases: 16, 20, 49, 51, 52, 69, 73, 76. Total 8 compases.

1 silencio de corchea, 1 corchea, 1 negra, 1 silencio de negra. Los siguientes compases: 21. Total 1 compás.

2 silencios de negra, 2 corcheas. Los siguientes compases: 18, 50. Total 2 compases.

1 silencio de negra, 1 silencio de corchea, 3 corcheas. Los siguientes compases: 38. Total 1 compás.

1 negra, 4 corcheas. Los siguientes compases: 40. Total 1 compas.

1 silencio de corchea, 2 semicorcheas, 1 negra, 1 silencio de negra. Los siguientes compases: 46. Total 1 compás.

1 silencio de corchea, 2 semicorcheas, 1 negra, 1 silencio de corchea, 1 corchea. Los siguientes compases: 47, total 1 compás.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

2 corcheas, 4 semicorcheas, 2 corcheas. Los siguientes compases: 48. Total 1 compás.

2 corcheas, 1 silencio de corchea, 2 semicorcheas, 2 corcheas. Los siguientes compases: 63, 67. Total 2 compases.

1 silencio de corchea, 5 corcheas. Los siguientes compases: 61, 65. Total 2 compases.

3 negras. Los siguientes compases: 64. Total 1 compás.

2 negras, 4 semicorcheas. Los siguientes compases: 68. Total 1 compás.

5 corcheas, 2 semicorcheas. Los siguientes compases: 19. Total 1 compás.

1 silencio de corcheas, 2 semicorcheas, 2 corcheas, 4 semicorcheas. Los siguientes compases: 72. Total 1 compás.

1 semicorchea, 1 corchea con punto, 2 silencios de negra. Los siguientes compases: 74. Total 1 compás.

1 semicorchea, 1 corchea con punto, 1 silencio de corchea, 1 corchea, 1 negra. Los siguientes compases: 75. Total 1 compás.

Rango, patrones de referencia.

Intervalos de 5ta. Los siguientes compases: 1, 3, 29, 31, 38, 39, 40, 75. Total 8 compases.

Intervalos de 4ta. Los siguientes compases: 2, 13, 30, 41, 51, 63, 66, 67, 68. Total 9 compases.

Intervalos de 3ra. Los siguientes compases: 4, 15, 32, 46, 47, 50, 52, 61, 64, 65, 74, 76. Total 12 compases.

Intervalos de 2da. Los siguientes compases: 12, 18, 21, 48, 72. Total 5 compases.

Intervalos de 6ta. Los siguientes compases. 19, 70, 71. Total 3 compases.

Unísono. Los siguientes compases. 16, 20, 49, 69, 73, 79. Total 6 compases.

Silencios. Los siguientes compases; 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 14, 17, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 33, 34, 35, 36, 37, 42, 43, 44, 45, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85. Total. 42 compases.



Ritmos del compás, patrones de referencia.

Tres cuartos. Los siguientes compases: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38. 39. 40. 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85. Total 85 compases.

Tonalidad. Patrones de referencia.

Tono de Re menor. Los siguientes compases: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38. 39. 40. 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85. Total 85 compases.

Varios, patrones de referencia.

Becudros. Los siguientes compases; 1, 29, 47, 62, 63, 66, 67, 71. Total 8 compases.

Sostenidos. Los siguientes compases: 3, 13, 15, 19, 31, 75. Total 6 compases.

Ligados. Los siguientes compases: 4, 13, 15, 18, 32, 64, 72. Total 7 compases.

No tienen. Los siguientes compases: 2, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 16, 17, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 65, 68, 69, 70, 73, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85. Total 66 compases.

Requinto.

Dinámicas, patrones de referencias.

Forte. Los siguientes compases: 5, 6, 7, 8, 22, 23, 25, 33, 34, 35, 53, 77, 85. Total 13 compases.

Mezzoforte. Los siguientes compases: 9, 29, 30, 31, 36, 37, 42, 43, 55, 58, 60, 61, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84. Total 19 compases.

Piano. Los siguientes compases: 14, 15, 44, 45, 54, 56, 57, 59. Total 8 compases.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Crescendo. 24, 52, 76. Total 3 compases.

Silencios. Los siguientes compases: 1, 2, 3, 4, 10, 11, 12, 13, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 26, 27, 28, 32, 38, 39, 40, 41, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 62, 63, 64, 65, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75. Total 42 compases.

Agógicas, patrones de referencias.

Brillante. Los siguientes compases: 5, 6, 7, 8, 22, 23, 24, 25, 33, 34, 35, 42, 43, 52, 53, 76, 77, 85. Total 18 compases.

Brío. Los siguientes compases: 9, 36, 37, 60, 61. Total 5 compases.

Sublime. Los siguientes compases. 14, 15, 29, 30, 31, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84. Total 18 compases.

Agradable. 44, 45. Total 2 compases.

Silencios. Los siguientes compases: 1, 2, 3, 4, 10, 11, 12, 13, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 26, 27, 28, 32, 38, 39, 40, 41, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 62, 63, 64, 65, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75. Total 42 compases.

Figuración. Patrones de referencia.

Silencios. Los siguientes compases: 1, 2, 3, 4, 10, 11, 12, 13, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 26, 27, 28, 32, 38, 39, 40, 41, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75. Total 42 compases.

1 silencio de corchea, 2 semicorcheas, 4 corcheas. Los siguientes compases: 5, 6, 33, 78, 79, 82, 83. Total 7 compases.

1 corchea, 2 semicorcheas, 4 corcheas. Los siguientes compases: 7, 34. Total 2 compases.

1 negra, 1 silencio de corchea, 3 corcheas. Los siguientes compases: 8, 36. Total 2 compases.

1 negra 2 silencios de negra. Los siguientes compases: 9, 15, 25, 31, 37, 53, 61, 81. Total 8 compases.

1 silencio de negra, 1 silencio de corchea, 1 corchea, 4 semicorcheas. Los siguientes compases: 14, 29. Total 2 compases.

1 silencio de corchea, 2 semicorcheas, 3 corcheas, 1 silencio de corchea. Los siguientes compase: 22. Total 1 compás.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

1 silencio de semicorchea, 3 semicorcheas, 1 negra, 1 silencio de negra.

Los siguientes compases: 23. Total 1 compás.

1 silencio de corcheas, 5 corcheas. Los siguientes compases: 24. Total 1 compás.

1 negra, 1 silencio de corchea, 1 corchea, 4 semicorcheas. Los siguientes compases: 30. Total 1 compás.

1 corchea, 2 semicorcheas, 4 corcheas. Los siguientes compases. 35. Total 1 compás.

1 silencio de negra, 1 silencio de semicorchea, 7 semicorcheas. Los siguientes compases: 42. Total 1 compás.

3 corcheas, 1 silencio de corchea, 1 silencio de negra. Los siguientes compases: 43. Total 1 compás.

1 silencio de corchea, 6 semicorcheas, 2 corcheas. Los siguientes compases: 44. Total 1 compás.

1 corchea, 1 silencio de corchea, 2 silencios de negra. Los siguientes compases: 45, 57. Total 2 compás.

1 silencio de semicorchea, 11 semicorcheas. Los siguientes compases: 52, 76. Total 2 compases.

1 silencio de corchea, 2 semicorcheas, 2 corcheas, 1 silencio de negra. Los siguientes compases. 54, 55, 58, 59. Total 4 compases.

1 silencio de corchea, 2 semicorcheas, 2 corcheas, 4 semicorcheas. Los siguientes compases: 56, 80. Total 2 compases.

1 silencio de negra, 1 silencio de corchea, 3 corcheas. Los siguientes compases: 60. Total 1 compás.

2 corcheas, 1 negra, 1 silencio de negra. Los siguientes compases: 77. Total 1 compás.

6 corcheas. Los siguientes compases 84. Total 1 compás

1 corchea, 1 silencio de corchea, 1 negra, 1 silencio de negra. Los siguientes compases: 85. Total 1 compás.

Rango, patrones de referencia.

Intervalos de 5ta. Los siguientes compases: 5, 6, 30, 33, 34, 52, 76, 77. Total 8 compases.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Intervalos de 4ta. Los siguientes compases. 14, 22, 23, 29, 43, 44. Total 6 compases.

Unísono. Los siguientes compases. 9, 15, 25, 31, 37, 45, 53, 57, 61, 81. Total 10 compases.

Octavas. Los siguientes compases. 85. Total 1 compás.

Intervalos de 6ta. 7, 8, 24, 35, 36, 54, 55, 58, 59, 78, 79, 82, 83. Total 13 compases.

Intervalos de 7ma. Los siguientes compases. 42. Total 1 compás.

Intervalos de 2da. Los siguientes compases. 56, 80, 84. Total 3 compases.

Intervalos de 3ra. Los siguientes compases. 60. Total 1 compás.

Silencios. Los siguientes compases: 1, 2, 3, 4, 10, 11, 12, 13, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 26, 27, 28, 32, 38, 39, 40, 41, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75. Total 42 compases.

Ritmo del compás, patrones de referencia.

Tres cuartos. Los siguientes compases: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85. Total 85 compases.

Tonalidad, patrones de referencia.

Tono de Re menor. Los siguientes compases: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85. Total 85 compases.

Varios, patrones de referencias.

Becudros. Los siguientes compases: 5, 6, 33, 34, 52, 55, 56, 76, 79, 80. Total 10 compases.

Sostenidos. Los siguientes compases: 7, 15, 24, 31, 35, 59, 76, 83. Total 8 compases.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

No tienen. Los compases: 1, 2, 3, 4, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 53, 54, 57, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 77, 78, 81, 82, 85. Total 67 compases.

Guitarra (marcadora). Lleva el acompañamiento armónico del pasillo El Pañuelo Blanco.

Dinámica, patrones de referencias.

Mezzoforte. Los siguientes compases: 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85. Total 84 compases.

Agógica. Los siguientes compases: 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85. Total 84 compases.

Figuración, patrones de referencia.

Silencios. Los siguientes compases: 1. Total 1 compás

6 corcheas. Los siguientes compases: 2, 3, 4, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 48, 49, 50, 51, 62, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 72, 73, 74, 75, 76, 80, 81, 82, 83, 84. Total 63 compases.

1 negra, 2 silencios de negra. Los siguientes compases: 9. Total 1 compás.

4 corcheas, 4 semicorcheas. Los siguientes compases: 30. Total 1 compás.

1 negra, 1 silencio de corcheas, 3 semicorcheas. Los siguientes compases: 37, 61. Total 2 compases.

3 negras. Los siguientes compases: 5, 21, 29, 33, 45, 53, 69, 77. Total 8 compases.

2 corcheas, 1 silencio de corchea, 2 corcheas, silencio de corchea. Los siguientes compases: 46, 47, 54, 55, 70, 71, 78, 79. Total 8 compases.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

1 corchea, silencio de corchea, 1 negra, 1 silencio de negra. Los siguientes compases: 85. Total 1 compás.

Rango, patrones de referencia.

Intervalos de 6ta. Los siguientes compases: 2, 38, 39, 42, 43, 62, 63, 66, 67. Total 9 compases.

Intervalos de 3ra. Los siguientes compases: 3, 7, 18, 19, 21, 22, 41, 65, 85. Total 9 compases.

Intervalos de 8vas. Los siguientes compases: 4, 8, 10, 13, 15, 20, 28, 32, 36, 40, 44, 48, 49, 50, 51, 56, 57, 58, 60, 64, 68, 72, 73, 74, 76, 80, 81, 82, 84. Total 29 compases.

Intervalos de 5ta. Los siguientes compases: 6, 11, 12, 14, 16, 17, 24, 26, 27, 30, 31, 34, 35, 46, 47, 52, 54, 55, 59, 70, 71, 75, 78, 79, 83. Total 25 compases.

Intervalos de 4tas. Los siguientes compases: 5, 23, 25, 29, 33, 37, 45, 53, 61, 69, 77. Total 11 compases.

Unísono. Los siguientes compases: 9. Total 1 compás

Silencios. Los siguientes compases: 1. Total 1 compas.

Ritmo del compás, patrones de referencia.

Tres cuartos. Los siguientes compases: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85. Total 85 compases.

Tonalidad, patrones de referencia.

Tono de Re menor. Los siguientes compases: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85. Total 85 compases.



Varios, patrones de referencias.

Sostenidos. Los siguientes compases: 2, 3, 6, 7, 12, 13, 14, 15, 18, 19, 24, 25, 26, 27, 34, 35, 50, 51, 58, 59, 74, 75, 82, 83. Total 24 compases.

Becudros. Los siguientes compases: 21, 23, 37, 47, 55, 61, 71, 79, 85. Total 9 compases.

Bemoles. Los siguientes compases: 11. Total 1 compás.

Ligados. Los siguientes compases: 30, total 1 compás

No tienen. Los siguientes compases: 1, 4, 5, 8, 9, 10, 16, 17, 20, 22, 28, 29, 31, 32, 33, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 49, 52, 53, 54, 56, 57, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 76, 77, 78, 80, 81, 84. Total 50 compases.

Intérprete, aproximaciones referenciales.

Dinámica, patrones de referencias.

Silencios. Los siguientes compases: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 85. Total 29 compases.

Mezzoforte. Los siguientes compases: 9, 12, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 23, 27, 28, 37, 39, 40, 43, 48, 56, 59, 75, 80, 83, 84. Total 22 compases.

Forte. Los siguientes compases: 10, 11, 13, 16, 21, 22, 25, 26, 38, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 53, 54, 55, 57, 58, 73, 74, 77, 78, 79, 81, 82. Total 29 compases.

Piano. Los siguientes compases: 24, 51, 52, 60, 76. Total 5 compases.

Agógica, patrones de referencia.

Silencios. Los siguientes compases: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 85. Total 29 compases.

Brío. Los siguientes compases: 9, 10, 11, 25, 37, 38, 39, 41, 42, 73, 74, 75, 84. Total 13 compases.

Dolce. Los siguientes compases: 12, 17, 18, 19, 20, 22, 27, 40, 43, 51, 52, 59, 60, 76, 80, 83. Total 16 compases.

Brillante. Los siguientes compases: 13, 14, 15, 16, 21, 26, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 53, 54, 55, 56, 78, 79, 82. Total 20 compases.

Delicato. Los siguientes compases: 23, 24, 28. Total 3 compases.



Lloroso. Los siguientes compases: 57, 58, 77, 81. Total 4 compases.

Figuración, patrones de referencia.

Silencios. Los siguientes compases: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 85. Total 29 compases.

1 silencio de negra, 4 corcheas. Los siguientes compases: 9, 13, 17. Total 3 compases.

1 corchea con punto, 1 semicorchea, 1 blanca. Los siguientes compases: 12. Total 1 compás.

6 corcheas. Los siguientes compases: 10, 11, 27, 38, 42, 46, 54, 78. Total 8 compases.

2 corcheas, 1 corchea con punto, 1 semicorchea, 2 cocheas. Los siguientes compases: 14, 18. Total 2 compases.

3 cocheas, 2 semicorcheas, 1 corchea con punto, 1 semicorchea. Los siguientes compases: 15. Total 1 compás.

3 negras. Los siguientes compases: 16, 44, 48, 52, 56, 60, 76, 80, 84. Total 9 compases.

3 corcheas, 2 semicorcheas, 2 corcheas. Los siguientes compases: 19. Total 1 compás.

1 negra, 1 blanca. Los siguientes compases: 20, 24, 28, 40. Total 4 compases.

1 silencio de corchea, 5 corcheas. Los siguientes compases: 21, 25, 37, 41. Total 4 compases.

1 negra, 6 semicorcheas, 1 corchea. Los siguientes compases: 22. Total 1 compás.

4 corcheas, 1 negra. Los siguientes compases: 23. Total 1 compás.

1 negra con punto, 1 corchea, 4 semicorcheas. Los siguientes compases: 26. Total 1 compás.

2 corcheas, 1 silencio de corchea, 2 semicorcheas, 2 corcheas. Los siguientes compases: 39, 43, 47, 50, 51, 55, 58, 59, 74, 75, 79, 82, 83. Total 13 compases.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

1 silencio de corchea, 1 corchea, 1 corchea con punto, 1 semicorchea, 2 corcheas. Los siguientes compases: 45, 49, 53, 57, 73, 77, 81. Total 7 compases.

Rango, patrones de referencia.

Silencios. Los siguientes compases: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 85. Total 29 compases.

Intervalos de 5ta. Los siguientes compases: 9, 23. Total 2 compases.

Intervalos de 2da. Los siguientes compases: 10, 11, 12, 16, 20, 21, 24, 28. Total 8 compases.

Intervalos de 3ra. Los siguientes compases: 13, 15, 18, 22, 26, 37, 40, 41, 44, 48, 49, 52, 56, 60, 76, 80, 84. Total 17 compases.

Intervalos de 4ta. Los siguientes compases: 19, 38, 39, 42, 43, 45, 47, 50, 51, 53, 55, 57, 58, 59, 73, 74, 75, 77, 79, 81, 82, 83. Total 22 compases.

Intervalo de 6ta. Los siguientes compases: 27. Total 1 compás.

Unísono. Los siguientes compases: 14, 17, 25, 46, 54, 78. Total 6 compases.

Ritmo del compás, patrones de referencia.

Tres cuartos. Los siguientes compases: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85. Total 85 compases.

Tonalidad, patrones de referencia.

Tono de Re menor. Los siguientes compases: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85. Total 85 compases.

Varios, patrones de referencias.

No tienen. Los siguientes compases: Los siguientes compases: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 17, 20, 21, 24, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 40,



UNIVERSIDAD DE CUENCA

41, 45, 46, 49, 50, 53, 54, 57, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 76, 77, 78, 81, 82, 85. Total 58 compases.

Becudros. Los siguientes compases: 15, 26, 38, 39, 42, 43, 47, 55, 79. Total 9 compases.

Sostenidos. Los siguientes compases: 13, 18, 19, 25, 27, 51, 59, 75, 83. Total 9 compases.

Ligados. Los siguientes compases: 16, 22, 23, 44, 48, 52, 56, 80, 84. Total 9 compases.

2.3.4. Aproximaciones al análisis del pasillo “El Pañuelo Blanco”.

En el siguiente análisis estructural trataremos de encontrar ciertas aproximaciones, que Naldo Campos utilizó en sus arreglos musicales del pasillo “El Pañuelo Blanco” y con la interpretación de Héctor Jaramillo. Los patrones de referencia darán la pauta para encontrar ciertas analogías conductuales:

El motivo principal que identifica el pasillo en la introducción es:

Pregunta	respuesta
	
Motivo 1	motivo 2

Ejemplo musical No. (37) Compases 1 – 2

Fórmula rítmica de la introducción: un silencio de corcheas, dos semicorcheas, cuatro corcheas, una corchea con punto, una semicorchea y blanca, la cual se repite en toda la frase ejecutada por la guitarra eléctrica y con variaciones melódicas, del compás 1 al compás 4 retoma el requinto con la misma melodía, pero con variaciones rítmicas de corcheas en vez de blancas.



Se ha encontrado los siguientes elementos de matización.



Forma retornelos rítmicos del motivo principal en la introducción, que sería el primer patrón principal de identificación en el oyente.

Dinámicas, agógicas y círculos armónicos divididos por secciones:

Sección A

Es la parte de la introducción. El intérprete está en expectativa, esperando para demostrar su talento al oyente

Intérprete.

# compas	1	2	3	4	5	6	7	8
Dinámica	-	-	-	-	-	-	-	-
Agógica	-	-	-	-	-	-	-	-
C. Arm.	I	III	V7	I	I	III	V7	I

Tabla referencial N°. (11)

Requinto.

Matización								
# compas	1	2	3	4	5	6	7	8
Dinámica	-	-	-	-	F	F	F	mf
Agógica					Brillante	Brillante	Brillante	Brío
C. Arm.	I	III	V7	I	I	III	V7	I

Cadencias.

Tabla referencial N°. (12)

Las analogías del requinto y las combinaciones de las matizaciones, da una sensación de seguridad, efectuándose así una contra entonación con la guitarra eléctrica, e identificando la melodía del acompañamiento armónico de la cadencia plagal; reforzando a la cadencia perfecta, de los compases 5 al compás 8 en el cual culmina la frase.



Guitarra eléctrica.

Matización

# compas	1	2	3	4	5	6	7	8
Dinámica	f	mf	mf	mf	-	-	-	-
Agógica	dolce	dolce	dolce	dolce	-	-	-	-
C. Arm.	I	III	V7	I	I	III	V7	I

Cadencias.

Tabla referencial N°. (13)

La interpretación de la guitarra eléctrica en la introducción, expone matizaciones para logra demostrar lo triste y melancólico, ya que esta era la realidad que vivía los pueblos urbanos del país. En cuanto a la armonización, es similar a la del requinto.

En la introducción los dos instrumentos (guitarra eléctrica y requinto) dan una combinación perfecta, con la matización de las melodías que expone Naldo Campos en el pasillo “El Pañuelo Blanco”.

Guitarra marcadora.

Matización

# compas	1	2	3	4	5	6	7	8
Dinámica	-	mf	mf	mf	Mf	mf	mf	Mf
Agógica	-	Chiuso	Chiuso	Chiuso	Chiuso	Chiuso	Chiuso	Chiuso
C. Arm.	I	III	V7	I	I	III	V7	I

Cadencias

Tabla referencial N°. (14)

En la guitarra encontramos la matización lineal y en la armonía una cadencia plagal y perfecta, con una tónica extendida en el compás 4 y compás 5.

Introducción “El Pañuelo Blanco”.

Datos analizados en Excel. Demostración del recorrido de la melodía en el siguiente gráfico.

En la introducción la Guitarra Eléctrica y el Requinto hacen un recorrido de la melodía en línea senoidal.



Datos de Excel

Tim. par.	0,5	0,25	0,25	0,5	0,5	0,5	0,5	0,75	0,25	1	1	0,5	0,25	0,25	0,5	0,5	0,5	0,5	0,75	0,25	1	1	0,5	0,25	0,25
Tim. tot.	0,5	0,75	1	1,5	2	2,5	3	3,75	4	5	6	6,5	6,75	7	7,5	8	8,5	9	9,75	10	11	12	12,5	12,75	13
Int. Mel.		0	1,5	0	-1	-1,5	-1	0	-2,5	0	0		3,5	5	3,5	2,5	2	2,5	3,5	2,5	1,5	1,5		0	1,5

0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,25	0,25	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,25	0,25	0,5	0,5	0,5	0,5	1	0,5	0,5	0,5	0,5	1
13,5	14	14,5	15	15,5	15,75	16	16,5	17	17,5	18	18,5	18,75	19	19,5	20	20,5	21	22	22,5	23	23,5	24	25
0	-1	-1,5	-1	0	0	1,5	0	-1	-1,5	-1	-0,5	2,5	3,5	2,5	1,5	1	2,5	1,5		-6	-8,5	-6	-4,5

Tabla referencial N°. (15)

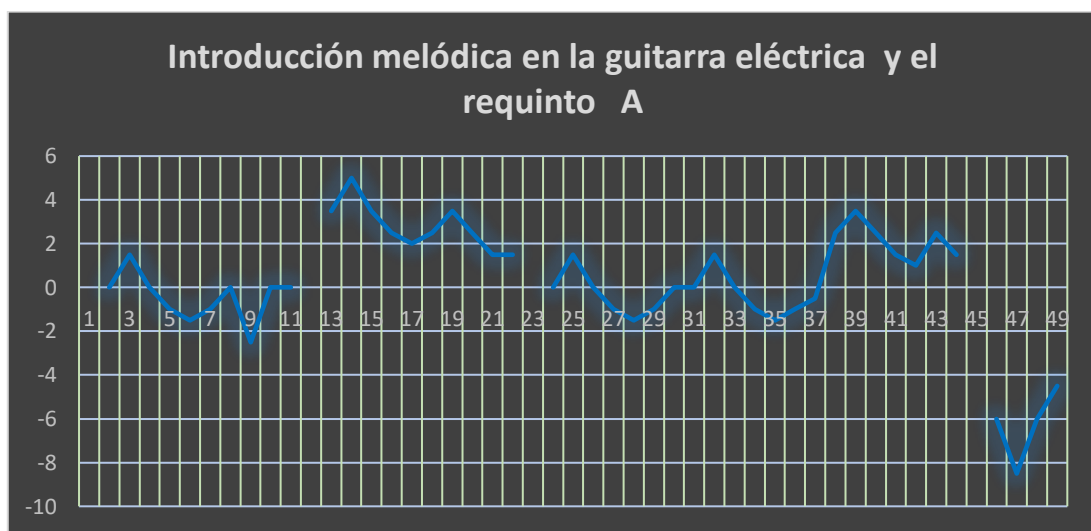


Gráfico referencial N°. (2)

Se puede observar en el gráfico el recorrido melódico en línea senoidal, de la guitarra eléctrica del tiempo 2 al 22, con la del requinto del tiempo 24 al 44. Ciertas similitudes se encuentran en los siguientes tiempos: melodía ondulada en la guitarra eléctrica del tiempo 2 al 9; del 13 al 21; requinto del 38 al 44, formando un tripartito. Se encuentra también una forma de melodía Bipartito del tiempo 24 al 37. En los tiempos restantes las melodías son variables.

La introducción se desarrolla en la tónica menor.

Sección B.

En la sección B, se encontraron los siguientes elementos:

Intérprete.

Elementos “Bipartito”

# compas	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28
Dinámica	mf	F	f	mf	mf	mf	mf	f	mf	mf	Mf	mf	f	f	mf	p	f	F	mf	mf
Agógica	brío	brío	brío	dolc	brill	brill	brill	brill	dol	dol	dol	dol	brill	dol	deli	deli	brío	brill	dolc	deli
C. Arm.	I	I	I	V7	V7	IV	I7	IV	IV	V7	V7	I	I	V7	Vlb- II7	V7	V7	III	V7	I

Círculo armónico **Contraste.** **Primos**

Tabla referencial N°. (16)

La dinámica se encuentra en los compases 9 al 12 y del 13 al 16. Con repetición “Bipartita”, el *forte* en los compases 10, 11, 21, 22 y 25, 26. Con repetición “Bipartita” el *mf* en los compases 14,15; 17, 20 y 27,28, y primos en los compases 9,12, 13, 16, 23, 24. También se forman los siguientes patrones; de *mf* y *f*, dando una dinámica de equilibrio en una intensidad mediana (ni demasiado *forte*, ni demasiado débil). En la agógica hay un contraste entre; brío, brillante y *dolce*, logrando una expresión de tranquilidad.

En las cadencias se encontró lo siguiente: tónica extendida del compás 9 al 11 y del compás 20 al 21. Dominante extendida se encontró en los compases 18 al 19 y del compás 24 al 25. Subdominante extendida en los compases 16 al 17. Cadencias perfectas en el compás 19 al 20 y del compás 27 al 28. Cadencia plagal compás 14 al 15 y la cadencia rota en el compás 13 y compás 14.

En el requinto se encontró los siguientes elementos:

Requinto.

“Bipartito”

# compas	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28
Dinámica	-	-	-	-	-	p	p	-	-	-	-	-	-	F	F	cres	F	-	-	-
Agógica	-	-	-	-	-	subli	subli	-	-	-	-	-	-	brill	brill	Brill	brill	-	-	-
C. Arm.	I	I	I	V7	V7	IV	I7	IV	IV	V7	V7	I	I	V7	Vlb- II7	V7	V7	III	V7	I

Tabla referencial N°. (17)



Los elementos encontrados “Bipartitos” en la dinámica, son los siguientes compases; 14, 15 y 22, 23. La agógica en los compases; 14,15 y del compás 22 al 25, logrando que se forme un patrón Brillante.

Se encontró la cadencia “Plagal” compás 14, 15, cadencia “Rota” compás 22, 23, Dominante extendida en el compás 24 y 25.

En la guitarra eléctrica se encontró los siguientes elementos:

Guitarra eléctrica.

“Bipartito”

# compas	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28
Dinámica	-	-	-	P	P	-	PP	PP	-	P	P	P	P	-	-	-	-	-	-	-
Agógica	-	-	-	Dol	Dol	-	Dol	Dol	-	Dol	Dol	Dol	Dol	-	-	-	-	-	-	-
C. Arm.	I	I	I	V7	V7	IV	I7	IV	IV	V7	V7	I	I	V7	Vlb- II7	V7	V7	III	V7	I

Tabla referencial N°. (18)

La dinámica “Bipartito” se encuentra en los compases 12, 13; 15, 16; 18 al 21, dando una sensación de suavidad, produciendo un fondo musical y llenando ciertos vacíos, logrando obtener un colorido diferente para que el intérprete brille con su voz en el pasillo “El Pañuelo Blanco”. La agógica se encuentra en “Bipartito” Dolce, en los compases: 12,13; 15,16; 18 al 21. formando un patrón de *Dolce*, dando una sensación un poco triste.

Cadencias encontradas: dominante extendidas en el compás 12,13; 18,19.

Tónica extendida compás 20, 21. Cadencia perfecta compás 19, 20.

Elementos encontrados en la guitarra marcadora.

# compas	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28
Dinámica	mf	Mf	mf	mf	mf	mf	mf	mf	mf	mf	mf	Mf	mf	p	p	mf	mf	mf	mf	mf
Agógica	chiu	Chiu	chiu	chiu	chiu	chiu	chiu	chiu	chiu	chiu	chiu	Chiu	chiu	chiu	chiu	chiu	chiu	chiu	chiu	chiu
C. Arm.	I	I	I	V7	V7	IV	I7	IV	IV	V7	V7	I	I	V7	Vlb- II7	V7	V7	III	V7	I

Tabla referencial N°. (19)



La guitarra marcadora lleva la parte principal del tema (ritmo, tonalidad y círculo armónico). La dinámica es *mezzoforte* en su mayoría, en cuanto al piano aparece en el compás 22 y 23 para dar realce al intérprete. La agógica se desenvuelve “Chiuso”, formando un patrón principal.

En las cadencias encontramos: Tónica extendida del compás 9 al 11 y del compás 20 al 21. La subdominante extendida en el compás 16 y 17. La dominante extendida en los compases: 12,13, 18,19, 24, 25. Cadencia perfecta en el compás: 10, 20, 27, 28. Cadencia rota en el compás 13, 14. Cadencia plagal en el compás 14 y 15.

Datos analizados en Excel. Demostración del Intérprete en la sección B, el recorrido de la melodía senoidal en el siguiente gráfico.

Datos de Excel

Tim. par.	1	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,75	0,25	1	1
Tim. tot.	1	1,5	2	2,5	3	3,5	4	4,5	5	5,5	6	6,5	7	7,5	8	8,5	9	9,75	10	11	12
Int. Mel.		-2,5	-2,5	0	1	1,5	1,5	1,5	1	1,5	1	1,5	1,5	1,5	1	15	2,5	3,5	2,5	3,5	3,5

1	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,75	0,25	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,25	0,25	0,75	0,25	1	1	1
13	13,5	14	14,5	15	15,5	16	16,75	17	17,5	18	18,5	19	19,5	19,75	20	20,75	21	22	23	24
	2,5	2	2,5	3,5	4	4	4	4	4	4	3,5	3,5	3,5	3,5	4	5	4,5	5	4	4

1	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,75	0,25	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,25	0,25	0,5	0,5	1	1	1
25	25,5	26	26,5	27	27,5	28	28,75	29	29,5	30	30,5	31	31,5	31,75	32	32,5	33	34	35	36
	4	4	4	4	3,5	3,5	3,5	2,5	2,5	2	2,5	2,5	2,5	2	2,5	4	3,5	2,5	1,5	1,5

0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	1	0,25	0,25	0,25	0,25	0,25	0,25	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	1	1	1	1
36,5	37	37,5	38	38,5	39	40	40,25	40,5	40,75	41	41,25	41,5	42	42,5	43	43,5	44	45	46	47	48
	1,5	2,5	1,5	2,5	1,5	2,5	2,5	1,5	1	1,5	2,5	1,5	2,5	2,5	1,5	1	1,5	4	1,5	1	1

0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	1,5	0,5	0,25	0,25	0,25	0,25	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	1	1	1
48,5	49	49,5	50	50,5	51	52,5	53	53,25	53,5	53,75	54	54,5	55	55,5	56	56,5	57	58	59	60
	-2,5	-0,5	3,5	3,5	2,5	3,5	5	4	5	4	5	5,5	3,5	3,5	3,5	3,5	1	2,5	1,5	1,5

Tabla referencial N°. (20)

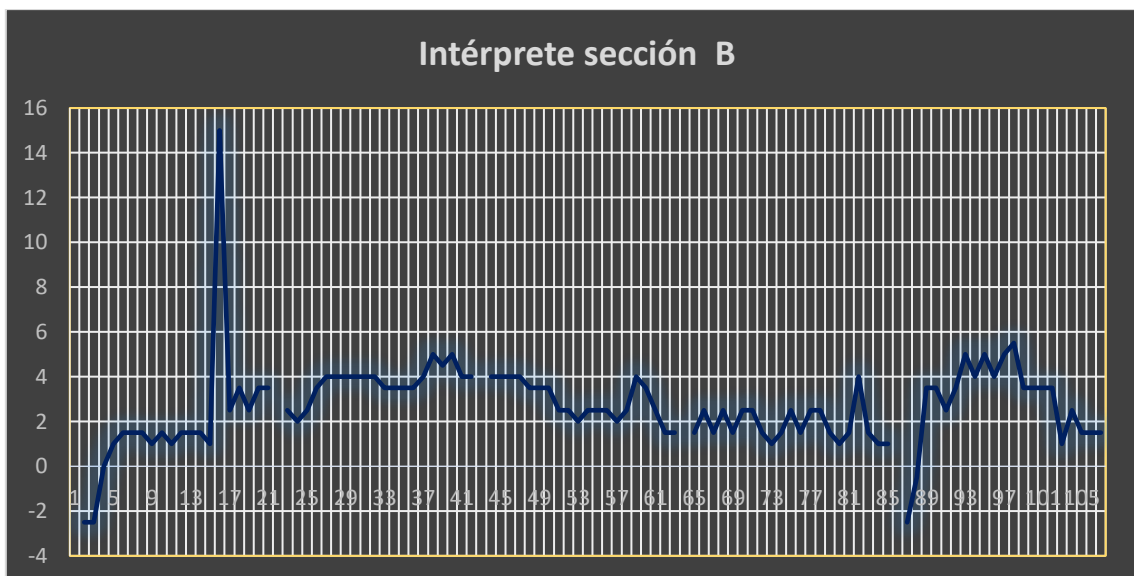


Gráfico referencial N°. (3)

Se puede observar en el gráfico de la sección B, que el recorrido de la onda melódica es irregular, formándose grupos de: dientes de sierra⁸ en los tiempos 8 al 12; del 17 al 20; del 37 al 40; del 65 al 70; del 74 al 77; del 92 al 97, formando un patrón melódico y rítmico de dientes de sierra. También se observa una melodía Bipartito en forma de “U” los tiempos del 70 al 75; del 77 al 81. Los tiempos restantes no tienen una melodía fija, sino que varían en ciertas características.

Sección A1.

El intérprete se mantiene en silencio, pero hace su participación en la segunda parte de la introducción

Intérprete.

# compas	29	30	31	32	33	34	35	36
Dinámica	-	-	-	-	-	-	-	-
Agógica	-	-	-	-	-	-	-	-
C. Arm.	I	III	V7	I	I	III	V7	I

Tabla referencial N°. (21)

⁸ Diente de sierra señal de la corriente alterna vista en un osciloscopio. Similar a la frecuencia del sonido musical.



El requinto hace un contrapunto a la melodía principal de la guitarra eléctrica, desde el compás 29 al 31. Del compás 33 al 36 retoma la melodía de la guitarra eléctrica con la misma variación de la primera introducción. En esto se encontró los siguientes elementos:

Requinto.

	"Bipartito".				"Tripartito"			
# compas	29	30	31	32	33	34	35	36
Dinámica	mf	mf	p	-	f	f	f	mf
Agógica	sublime	sublime	sublime	-	brillante	brillante	brillante	Brío
C. Arm.	I	III	V7	I	I	III	V7	I

Tabla referencial N°. (22)

En la dinámica tenemos "Bipartito" compás 20, 30. "Tripartito" compás 33 al 35. "Primos" compás 31, 36, dando una sensación de crecimiento senoidal del sonido, a pesar de existir un piano en el compás 31 y *mezzoforte* en el compás 36.

La agógica se encontró "Tripartito" en los compases: 29, 30, 31, 33, 34, 35, dando una sensibilidad de sublime a brillante.

En cuanto a la cadencia se encuentran: la cadencia perfecta compás 35 al 36. La guitarra eléctrica retorna a la introducción principal del pasillo. Los elementos encontrados son los siguientes:

Guitarra eléctrica.

	"Bipartito"							
# compas	29	30	31	32	33	34	35	36
Dinámica	f	f	f	f	-	-	-	-
Agógica	dolce	dolce	dolce	dolce	-	-	-	-
C. Arm.	I	III	V7	I	I	III	V7	I

Tabla referencial N°. (23)



En la dinámica se encuentran elementos de forte (en 4 compases) de la forma “Bipartito”. En la agógica el dulce se encuentra formado Bipartito (en 4 compases) dividido en dos. La parte armónica termina en una cadencia perfecta en el compás 31 y 32.

La analogía de la matización en la guitarra marcadora es lineal, con una sola dirección dinámica y agógica.

Guitarra marcadora.

# compas	29	30	31	32	33	34	35	36
Dinámica	mf	mf	mf	mf	Mf	mf	mf	Mf
Agógica	chiuso	chiuso	chiuso	chiuso	Chiuso	chiuso	chiuso	Ciuso
C. Arm.	I	III	V7	I	I	III	V7	I

Tabla referencial N°. (24)

En la armonización encontramos una tónica extendida en el compás 32, 33 y una cadencia perfecta los compases 31, 32, 35, 36.

Datos analizados en Excel. Retorno de a la parte A con cierta modificación, con un pequeño contrapunto entre el requinto y la guitarra eléctrica.

Datos de Excel

Introducción de la guitarra con el requinto, A1.

Tim. par.	0,5	0,25	0,25	0,5	0,5	0,5	0,5	0,75	0,25	2	0,5	0,25	0,25	0,5	0,5	0,5	0,5	0,75	0,25	1	1
Tim. tot.	0,5	0,75	1	1,5	2	2,5	3	3,75	4	6	6,5	6,75	7	7,5	8	8,5	9	9,75	10	11	12
Int. Mel.		0	1,5	0	-1	-1,5	-1	0	-2,5	0		3,5	5	3,5	2,5	2	2,5	3,5	2,5	1,5	1,5

0,5	0,25	0,25	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,25	0,25	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,25	0,25	0,5	0,5	0,5	0,5	1	0,5	0,5	0,5	0,5
12,5	12,75	13	13,5	14	14,5	15	15,5	15,75	16	16,5	17	17,5	18	18,5	18,75	19	19,5	20	20,5	21	22	22,5	23	23,5	24
	0	1,5	0	-1	-1,5	-1	0	0	1	0	-1	-1,5	-1	-0,5	2,5	3,5	2,5	1,5	1	2,5	1,5		-6	-8,5	-6

Tabla referencial N°. (25)



Contrapunto del requinto con la guitarra eléctrica.

Tim.par.	1	0,5	0,5	0,25	0,25	0,25	0,25	1	0,5	0,5	0,25	0,25	0,25	0,25	1	1	1	1	1	1
Tim. tot.	1	1,5	2	2,25	2,5	2,75	3	4	4,5	5	5,25	5,5	5,75	6	7	8	9	10	11	12
Int. Mel.			4	5	4	3,5	2,5	1,5		1,5	3,5	1,5	1	0	-0,5					

Tabla referencial N°. (26)

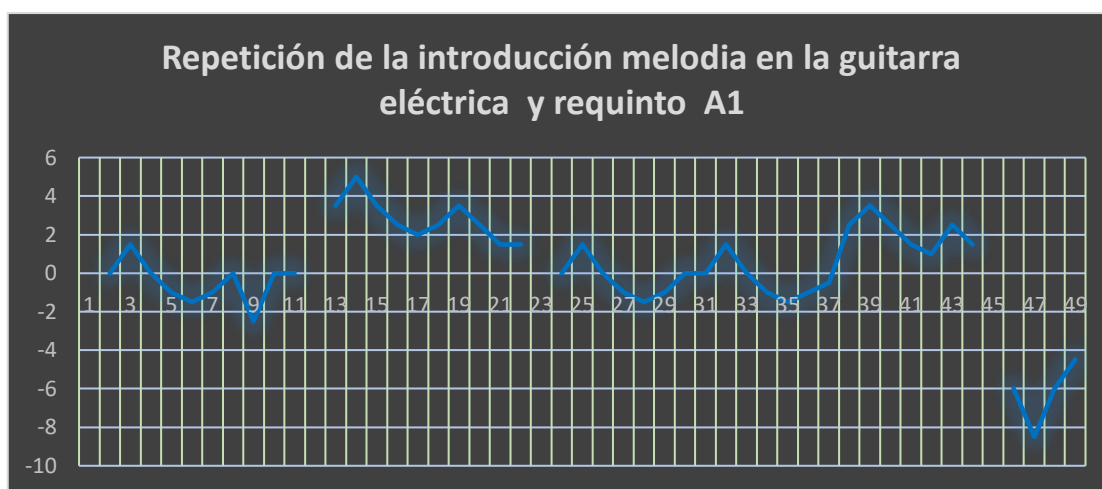


Gráfico referencial N°. (4)

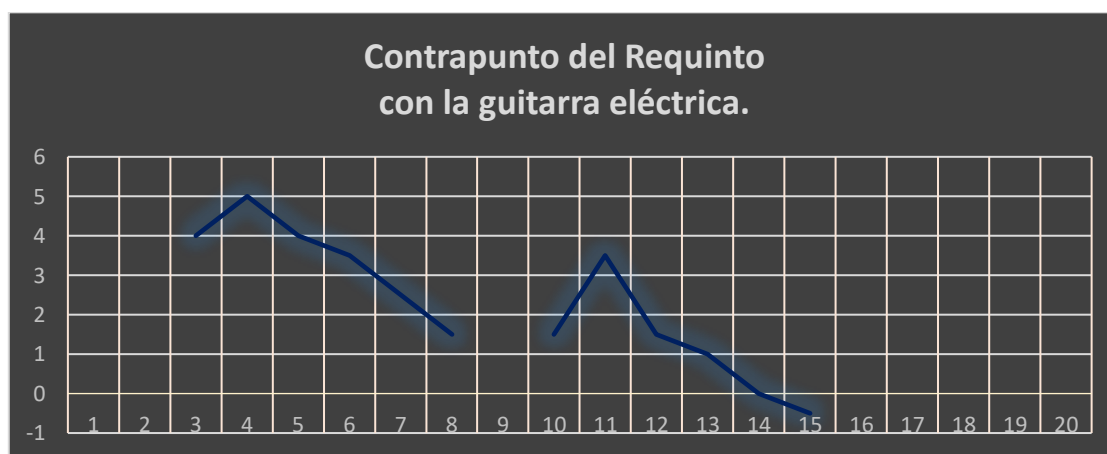


Gráfico referencial N°. (5)



La melodía de la guitarra eléctrica tiene la misma estructura rítmica y melódica de la sección A, con la diferencia que se despliega un contra canto o contrapunto en el requinto en los tiempos del 3 al 8 y de 10 al 15, mientras que la melodía principal juega con los intervalos ascendentes y descendentes en el tiempo 2 al 11, y del 13 al 22. Además, el requinto forma un contra canto desde el tiempo 3 al 8 y del tiempo 10 al 15, formando un ensamble entre los dos instrumentos. La melodía del requinto forma un patrón “Bipartito” en los siguientes tiempos: del 3 al 8 y del 10 al 15.

Sección C.

Es el desarrollo del tema, es aquí donde los acordes mayores se desenvuelven dándole una sensación de alegría (en esta sección la letra contiene palabras de esperanza) comenzando en un tono menor y luego se despliega en acordes mayores toda la frase.

Intérprete.

	“Tripartito”.			“Bipartito”.		“Primos”		
# compas	37	38	39	40	41	42	43	44
Dinámica	mf	f	Mf - f	Mf	f	f	mf	f
Agógica	brío	brío	brío	dolce	brío	brío	dolce	Brillante
C. Arm.	I	VII7	VII7	III	III	VII7	VII7	III

Tabla referencial N°. (27)

Los elementos encontrados: “Tripartito”, “Bipartitos” y primos, son formas de representar la Matización del intérprete, para poder llegar al público con seguridad en el trabajo realizado.

En la armonización lo establecen de forma de séptimas mayores extendidas, en los compases 38, 39; 40, 51, 42, 43. Mediante extendidas en el compás 40 y 41.



El requinto se mantiene en silencio.

# compas	37	38	39	40	41	42	43	44
Dinámica	-	-	-	-	-	-	-	-
Agógica	-	-	-	-	-	-	-	-
C. Arm.	I	VII7	VII7	III	III	VII7	VII7	III

Tabla referencial N°. (28)

La guitarra eléctrica acompaña al cantante de una manera suave y el sonido apagado en forma de pizzicato.

Guitarra eléctrica.

“Bipartito”

# compas	37	38	39	40	41	42	43	44
Dinámica	-	p	p	p	P	-	-	-
Agógica	-	pizzicato	pizzicato	pizzicato	Pizzicato	-	-	-
C. Arm.	I	VII7	VII7	III	III	VII7	VII7	III

Tabla referencial N°. (29)

En la dinámica se mantiene piano desde el compás 38 al 41. y pizzicato desde el compás 38 al 41. En la parte armónica se encuentran la dominante extendida en el compás 38 y 39. También se encuentra la mediente extendida en el compás 40 y 41 con patrones de piano y pizzicato en la frase de la guitarra eléctrica. La parte armónica se encuentra en la dominante de Fa mayor del relativo Re menor, extendida en los compases 38, 39. La Mediente extendido se encuentra en el compás 39, 40. La cadencia perfecta en el compás 39, 40.

La guitarra marcadora, acompaña al intérprete con la dinámica forte y la agógica chiuso

# compas	37	38	39	40	41	42	43	44
Dinámica	mf	mf	mf	mf	Mf	mf	mf	Mf
Agógica	chiuso	chiuso	chiuso	chiuso	Chiuso	chiuso	chiuso	Chiuso
C. Arm.	I	VII7	VII7	III	III	VII7	VII7	III

Tabla referencial N°. (30)



En la armonía se encuentra: La dominante extendida de Fa en el compás 38,39, 42,43. La mediente extendida en el compás 40, 41. La cadencia perfecta en el compás 39, 40; 43, 44, por ser el relativo de Re menor.

Datos analizados en Excel.

Intérprete sección C

Datos de Excel

Tim. par.	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,25	0,25	0,5	0,5	1	1	1
Tim. tot.	0,5	1	1,5	2	2,5	3	3,5	4	4,5	5	5,5	6	6,5	7	7,5	7,75	8	8,5	9	10	11	12
Int. Mel.		1,5	1,5	1,5	1	0	-1	-1	1,5	-1	0	1	2,5	2,5		2,5	2,5	5	4,5	5	3,5	3,5

0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,25	0,25	0,5	0,5	1	1	1
12,5	13	13,5	14	14,5	15	15,5	16	16,5	17	17,5	18	18,5	19	19,5	19,75	20	20,5	21	22	23	24
	1,5	1,5	1,5	1	0	-1	-1	1,5	-1	0	1	2,5	2,5		2,5	2,5	5	4,5	5	3,5	3,5

Tabla referencial N°. (31)

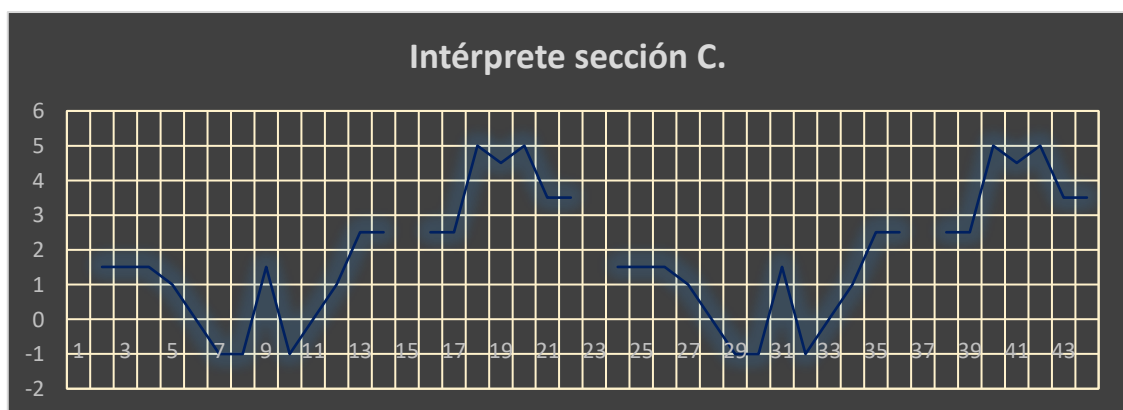


Gráfico referencial. N°. (6)

Como se puede observar en el gráfico N°. (41) se encuentran dos patrones "Bipartito" bien diferenciados en el tiempo 2 al 14 y el tiempo 24 al 26. Otro patrón "Bipartito" del tiempo 16 al 22 y el tiempo 28 al 44. Esta sección se



UNIVERSIDAD DE CUENCA

desarrolla en el relativo mayor (Fa mayor) dando una sensación de alegría por estar la melodía en un círculo armónico mayor.

Sección D.

En la matización del intérprete se encuentran los siguientes elementos:

Intérprete.

	"Tripartito".			"Bipartito".		Primos		
# compas	45	56	57	48	49	50	51	52
Dinámica	f	f	f	Mf	f	f	f	P
Agógica	brillante	brillante	brillante	brillante	Brillante	brillante	dolce	Dolce
C. Arm.	III	III	IV7	III	III	III	V7	I

Tabla referencial N°. (32)

En la dinámica se encuentran formados grupos de tres compases, desde el 45 al 47, grupo de dos compases 49, 50; 51, 52. y primos compás 48, dando lugar a la formación de un patrón de *forte*.

En la agógica se encuentra grupos de seis compases desde el 45 al 50, grupo de dos compases desde el 51, 52.

En el círculo armónico se encuentran mediante extendidas, en los compases 45, 46; 48 al 50. Cadencia Perfecta compás 51, 52. Cadencia Rota compás 57, 58.

El requinto en el compás 52 aparece con una escala melódica, que va crescendo de forma gradual (de piano a *forte*) a la siguiente frase de forma Brillante.



Requinto.

# compas	45	56	57	48	49	50	51	52
Dinámica	-	-	-	-	-	-	-	P-crescen
Agógica	-	-	-	-	-	-	-	Brillante
C. Arm.	III	III	IV7	III	III	III	V7	I

Tabla referencial N°. (33)

La guitarra eléctrica hace un acompañamiento *dolce* y *mezzoforte* enriqueciendo la textura del cantante. Se encontró los siguientes elementos:

Guitarra eléctrica.

# compas	45	56	57	48	49	50	51	52
Dinámica	-	mf	mf	P	mf	mf	mf	Mf
Agógica		Dolce	dolce	dolce	Dolce	dolce	dolce	
C. Arm.	III	III	IV7	III	III	III	V7	I

Tabla referencial N°. (34)

En la dinámica se encuentran “Bipartito” los compases 56, 57; 49 al 52, formándose un patrón de *mezzoforte*. En la agógica se encuentran “Bipartito” desde el compás 56 al 51, formándose un patrón de *dolce*.

En la guitarra marcadora, se encuentra los siguientes patrones:

En la dinámica un patrón de *mezzoforte*, en la agógica un patrón de *Chiuso*.

Guitarra marcadora.

# compas	45	56	57	48	49	50	51	52
Dinámica	Mf	mf	mf	Mf	Mf	mf	mf	Mf
Agógica	Chiuso	Chiuso	Chiuso	Chiuso	Chiuso	Chiuso	Chiuso	Chiuso
C. Arm.	III	III	IV7	III	III	III	V7	I

Tabla referencial N°. (35)



Círculo armónico mediante extendido se encuentra en el compás 45, 46, 48 al 50. La cadencia perfecta compás 57,58; 51,2.

Datos analizados en Excel.

De la sección D.

Datos de Excel

Tim.par.	0,5	0,5	0,75	0,25	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,25	0,25	0,5	0,5	1	1	1
Tim. tot.	0,5	1	1,75	2	2,5	3	3,5	4	4,5	5	5,5	6	6,5	7	7,5	7,75	8	8,5	9	10	11	12
Int. Mel.		3,5	5	3,5	3,5	2,5	3,5	3,5	3,5	3,5	3,5	3,5	2,5	2,5		2,5	2,5	5	4,5	5	3,5	3,5

0,5	0,5	0,75	0,25	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,25	0,25	0,5	0,5	0,5	0,25	0,25	0,5	0,5	1	1	1
12,5	13	13,75	14	14,5	15	15,5	16	16,5	17	17,5	17,75	18	18,5	19	19,5	19,75	20	20,5	21	22	23	24
	3,5	5	3,5	3,5	2,5	3,5	3,5		3,5	6	6	6	5,5	3,5		3,5	3,5	3,5	2,5	3,5	1,5	1,5

Tabla referencial N°. (36)

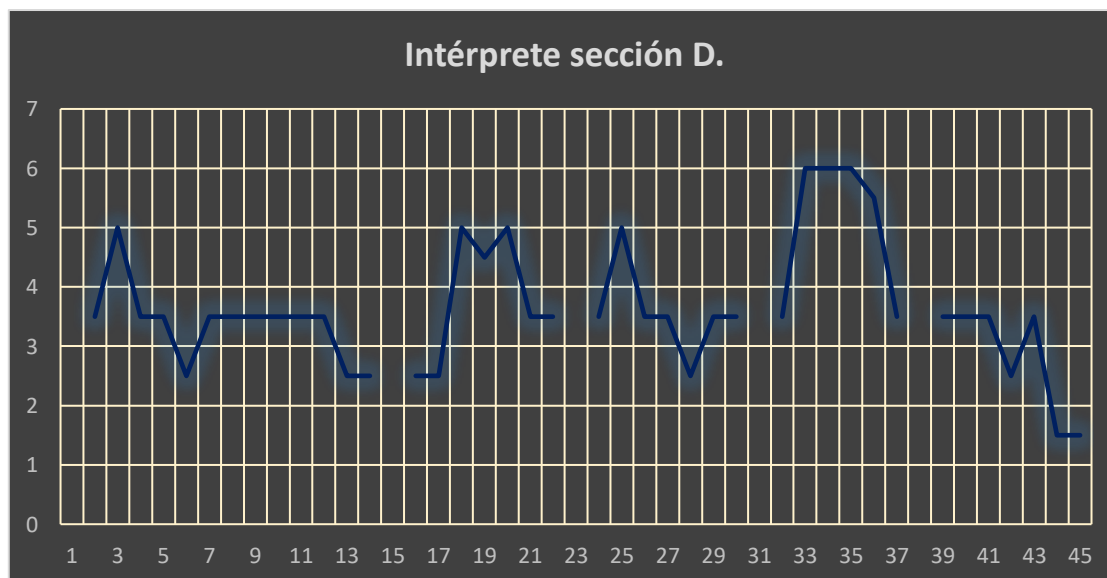


Gráfico referencial N°. (7)

En este gráfico se observa que la melodía está dividida en 5 grupos diferentes, al desintegrar cada grupo encontraremos las siguientes analogías; Primer grupo “Bipartito” del tiempo 2 al tiempo 8; del tiempo 24 al tiempo 30.

Segundo grupo “Bipartito” del tiempo 18 al 22; del tiempo 41 al 45. Las demás melodías se desarrollan en tiempos ascendentes y descendentes y de forma horizontal. La sección D tiene una mixtura de la tónica menor con el relativo mayor, formando una combinación perfecta que identifica la estructura del pasillo “El Pañuelo Blanco”, repitiendo en las tres secciones D1, D2, D3.

Sección D1.

Se repite la melodía de la frase “D” con un cambio en la matización.

Intérprete.

	Tripartito.			Bipartito.		Primos		
# compas	53	54	55	56	57	58	59	60
Dinámica	f	f	f	Mf	f	f	f	P
Agógica	brillante	brillante	brillante	brillante	lloroso	lloroso	dolce	Dolce
C. Arm.	III	III	IV7	III	III	III	V7	I

Tabla referencial N°. (37)

En Dinámica se encuentran grupos de “Tripartito” compás 53 al 55; 57 al 58. Primos en el compás 56 mezzoforte y en el compás 60 Piano. formándose un patrón de forte. En la agógica se encuentran grupos de “Bipartito” en el compás 53 al 56, 57, 58, 59, 60.

En la parte armónica se encuentra la Mediente extendida, en el compás 53, 54; 56 al 58. Cadencia Perfecta compás 55, 56; 59, 60.

El requinto lleva un acompañamiento variado, en la matización hace que el intérprete se luzca en su exposición musical. Se encontró los siguientes elementos.



Requinto.

# compas	53	54	55	56	57	58	59	60
Dinámica	F	p	mf	P		mf	p	Mf
Agógica	Brill -	sublime	sublime	sublime	-	sublime	sublime	Brío
C. Arm.	III	III	IV7	III	III	III	V7	I

Tabla referencial N°. (38)

Se encontró un contraste en la Dinámica en los compases 54 al 56 y en los compases 58 al 60 y Primos en el compás 53 en *forte*.

En la Agógica encontrado de “Tripartito” 54 al 56, “Bipartito” compás 58, 59. Primo compás 60 en Brío.

En la armonización se encuentra la medianta extendida en el compás 53, 54. Cadencia Perfecta en el compás 55, 56. 59, 60.

En la guitarra eléctrica esta frase no hace ninguna textura musical.

Guitarra eléctrica.

# compas	53	54	55	56	57	58	59	60
Dinámica	-	-	-	-	-	-	-	-
Agógica	-	-	-	-	-	-	-	-
C. Arm.	III	III	IV7	III	III	III	V7	I

Tabla referencial N°. (39)

La guitarra marcadora tiene la misma estructura de la frase “D”, tanto en la matización como en la armonización.



Guitarra marcadora.

# compas	53	54	55	56	57	58	59	60
Dinámica	mf	mf	mf	Mf	Mf	mf	mf	Mf
Agógica	chiuso	chiuso	chiuso	chiuso	Chiuso	chiuso	chiuso	Chiuso
C. Arm.	III	III	IV7	III	III	III	V7	I

Tabla referencial N°. (40)

Datos analizados en Excel.

Se repite la misa estructura rítmica, melódica y armónica de La sección D en D1.

Sección C1.

En esta frase la guitarra eléctrica desarrolla la melodía que interpretó el cantante en la sección “C2”

# compas	61	62	63	64	65	66	67	68
Dinámica	-	-	-	-	-	-	-	-
Agógica	-	-	-	-	-	-	-	-
C. Arm.	I	VII7	VII7	III	IIII	VII7	VII7	III

Tabla referencial N°. (41)

El requinto se mantiene en silencio, dejando que la guitarra eléctrica se luzca en su interpretación.

Requinto.

# compas	61	62	63	64	65	66	67	68
Dinámica	-	-	-	-	-	-	-	-
Agógica	-	-	-	-	-	-	-	-
C. Arm.	I	VII7	VII7	III	IIII	VII7	VII7	III

Tabla referencial N°. (42)



La guitarra eléctrica repite la melodía del intérprete de la sección “C”, a manera de un puente para que el intérprete retome la repetición de la sección.

D, D1. Encontrando los siguientes elementos:

Guitarra eléctrica.

# compas	61	62	63	64	65	66	67	68
Dinámica	f	F	f	F	F	f	f	F
Agógica	dolce	dolce	dolce	dolce	Dolce	dolce	dolce	Dolce
C. Arm.	I	VII7	VII7	III	IIII	VII7	VII7	III

Tabla referencial N°. (43)

En la dinámica se encuentra una sola dimensión de fuerte como patrón de intensidad. En la agógica la melodía es *dolce* durante toda la frase, formándose así un patrón. En la Dominante del relativo mayor se encuentra una armonía extendidas en el compás 62, 63; 66, 67. Cadencias perfectas compás 63, 64; 67, 68,

La guitarra marcadora tiene la misma estructura en matización y armonía de la sección C.

# compas	61	62	63	64	65	66	67	68
Dinámica	mf	mf	mf	Mf	Mf	mf	mf	Mf
Agógica	chiuso	chiuso	chiuso	chiuso	Chiuso	chiuso	chiuso	Chiuso
C. Arm.	I	VII7	VII7	III	IIII	VII7	VII7	III

Tabla referencial N°. (44)

Datos analizados en Excel.

La guitarra eléctrica ejecuta la parte de la melodía que hace el intérprete en la sección C, a una octava aguda.



Datos de Excel

Tim. par.	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,25	0,25	0,5	0,5	1	1	1	0,5	0,5
Tim. tot.	0,5	1	1,5	2	2,5	3	3,5	4	4,5	5	5,5	6	6,5	7	7,5	7,75	8	8,5	9	10	11	12	12,5	13
Int. Mel.		7,5	7,5	7,5	7	6	5	5	4,5	5	6	7	8,5	8,5		8,5	8,5	11	10,5	11	9,5	9,5		7,5

0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,5	0,25	0,25	0,5	0,5	1	1	0,25	0,25	0,25	0,25	1
13,5	14	14,5	15	15,5	16	16,5	17	17,5	18	18,5	19	19,5	19,75	20	20,5	21	22	23	23,25	23,5	23,75	24	25
7,5	7,5	7	6	5	5	4,5	5	6	7	8,5	8,5		8,5	8,5	11	10,5	11	9,5	11	12	11	9,5	11

Tabla referencial N°. (45)

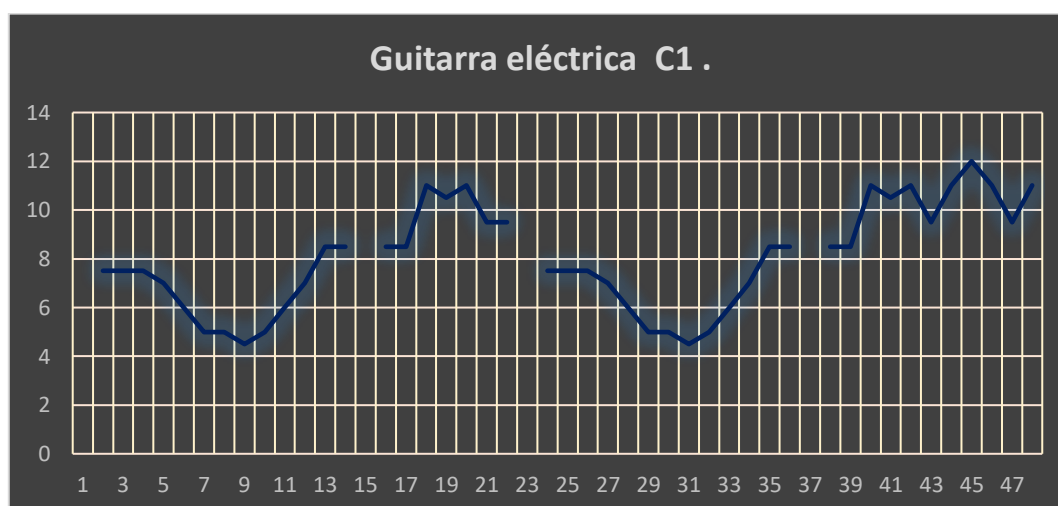


Gráfico referencial. N°. (8)

Se puede observar en el gráfico, 4 grupos análogos de dos en dos, formando grupos “Bipartitos” bien estructurados en los siguientes tiempos: grupo uno del tiempo 2 al 14; del tiempo 24 al 36, grupo dos del tiempo 16 al 21; del tiempo 38 al 43. Del tiempo 44 al 48 se hace una variación para dar estabilidad al intérprete.

La sección C1, aunque tiene la misma estructura rítmica, melódica y armónica de la sección C, (por estar en una octava aguda) tiene cierta diferencia de la primera, por la gama de armónicos que tiene una nota grave con una aguda, como se observa en los siguientes gráficos Juntos.

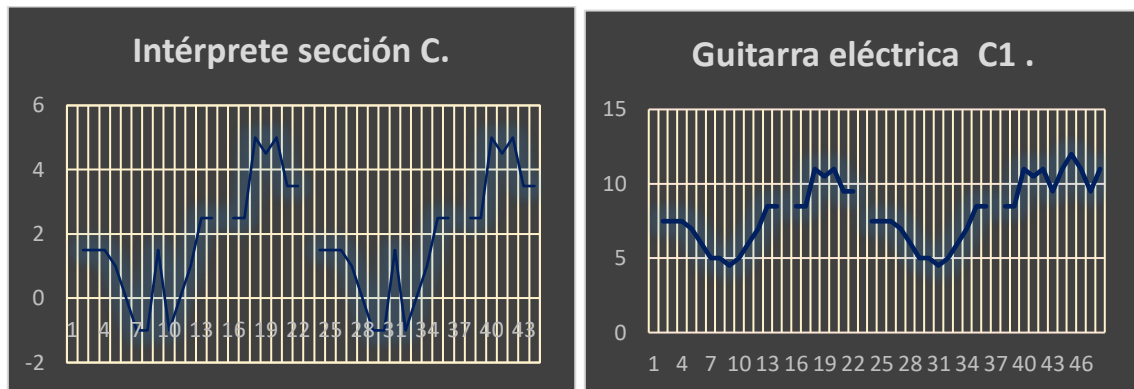


Gráfico referencial Nº. (9)

Los tiempos del 8 al 10 y del 30 al 32 de la sección C, con los tiempos de 8 al 10 y del 30 al 32 del C1 son diferentes. Los tiempos restantes del 2 al 43 de la sección C, con los tiempos del 2 al 43 de la sección C1 son similares. Del 44 al 48 de la sección C1, es una variación que hace la guitarra eléctrica dando un aviso para que el cantante desarrolle su participación.

Sección D2.

El intérprete repite la estructura melódica y rítmica con el contenido literario de la sección D, D1. Con pequeñas variaciones en la matización.

	Tripartito.			Bipartito				
# compas	69	70	71	72	73	74	75	76
Dinámica	f	f	f	mf	F	f	mf	p
Agógica	lloros	dulce	brillante	dolce	Brío	brío	brío	dolce
C. Arm.	III	III	IV7	III	III	III	V7	I

Tabla referencial Nº. (46)



En la dinámica se forman grupos de tres y grupos de dos en el forte, dando un patrón de identificación con relación a la agógica, que lo repite por tercera vez el tema de una manera más pronunciada en su exclamo de sollozo, y al mismo tiempo da fortaleza a su pedido de enfrentar la realidad.

El requinto repite la frase de la sección D,

# compas	69	70	71	72	73	74	75	76
Dinámica	-	-	-	-	-	-	-	P cresc
Agógica	-	-	-	-	-	-	-	Brillante
C. Arm.	III	III	IV7	III	III	III	V7	I

Tabla referencial N°. (47)

La guitarra eléctrica tiene una dinámica variable acompañando a la expresión del cantante. Comenzando con *forte*, piano y sigue en *mezzoforte* hasta terminar la frase.

# compas	69	70	71	72	73	74	75	76
Dinámica	F - -	p	p	mf	Mf - -	mf	mf	Mf - -
Agógica	Dolce - -	Dolce	dolce	dolce	Dolce - -	dolce	dolce	Dolce - -
C. Arm.	III	III	IV7	III	III	III	V7	I

Tabla referencial N°. (48)

En la agógica se mantiene dulce toda la frase. El círculo armónico se repite de la frase D.

La guitarra marcadora tiene la misma estructura en la matización y el círculo armónico,



Guitarra marcadora.

# compas	69	70	71	72	73	74	75	76
Dinámica	mf	mf	mf	mf	Mf	mf	mf	mf
Agógica	chiuso	chiuso	chiuso	chiuso	Chiuso	chiuso	chiuso	chiuso
C. Arm.	III	III	IV7	III	III	III	V7	I

Tabla referencial N°. (49)

Datos analizados en Excel.

La estructura melódica, rítmica y armónica da la sección D2, tiene la misma estructura de la sección D y D1.

Sección D3.

En la última estrofa el intérprete repite la misma estructura melódica rítmica de las secciones D, D1, D2, con la diferencia de que va Ritardando a partir del compás 82 al 84, y dando por culminado el pasillo.

En la matización se encuentran, en la dinámica “Tripartito” de forte, un *mezzoforte*, un “Bipartito” de forte, “Bipartito” de *mezzoforte*, dando una sensación clara de culminación.

En lo agógico hay una combinación de melancolía a brillante, luego dulce y terminando en brío, cuya expresión denota que después de pedir (QUEEE), implora que se resigna a la realidad.

Intérprete.

Ritardando

# compas	77	78	79	80	81	82	83	84	85
Dinámica	f	f	F	mf	f	f	mf	mf	-
Agógica	Lloroso	brillante	Brillante	dolce	lloroso	brillante	dolce	brío	-
C. Arm.	III	III	IV7	III	III	III	V7	I	VI Dis.

Tabla referencial N°. (50)



El círculo armónico tiene la misma estructura de la sección D.

El requinto en la última frase trata de hacer un contra canto más seguido para fortalecer al cantante en su expresión, cuyo objetivo del compositor, el cantante y el arreglista es lograr que sea aceptado por oyente.

Ritardando

# compas	77	78	79	80	81	82	83	84	85
Dinámica	F -	mf	Mf	mf	Mf - -	mf	mf	mf	f
Agógica	Brillante-				Brill - -	sublime	sublime	sublime	brillante
C. Arm.	III	III	IV7	III	III	III	V7	I	VI Dis.

Tabla referencial N°. (51)

El círculo armónico es igual a la sección D, D1, D2, con la diferencia que el último compás culmina con un acorde disminuido.

La guitarra eléctrica deja libertad para que se luzca el intérprete, acompañado del requinto y la guitarra marcadora.

Ritardando

# compas	77	78	79	80	81	82	83	84	85
Dinámica	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Agógica	-	-	-	-	-	-	-	-	-
C. Arm.	III	III	IV7	III	III	III	V7	I	VI Dis.

Tabla referencial N°. (52)

Guitarra marcadora, la mayor parte del pasillo tiene una sola matización, por ser el que lleva la parte principal de la armonía y el ritmo, para que se establezcan las demás voces que participan en el pasillo “El Pañuelo Blanco”.

El círculo armónico es igual a la sección D, D1, D2. Con la diferencia que el último acorde es disminuido que termina con el requinto.



Guitarra marcadora.

Ritardando

# compas	77	78	79	80	81	82	83	84	85
Dinámica	mf	mf	Mf	mf	mf	mf	mf	mf	mf
Agógica	chiuso	chiuso	chiuso	chiuso	chiuso	chiuso	chiuso	chiuso	chiuso
C. Arm.	III	III	IV7	III	III	III	V7	I	VI Dis.

Tabla referencial N°. (53)

Datos analizados en Excel.

La estructura melódica, rítmica y armónica da la sección D3, tiene la misma estructura de la sección D, D1 y D2.

Contrapuntos encontrados en los siguientes compases.

Contrapunto del requinto y guitarra eléctrica combinado con la melodía del intérprete:

Compases 14 y 15 contrapunto de segunda especie

Melodía del intérprete

Requinto.

Guitarra eléctrica.

Compases del 22 al 24 contrapunto de segunda y tercera especie

Requinto.

Guitarra eléctrica.



Compases del 29 y 30

Requito.

Guitarra eléctrica.

Compases del 42 al 44.

Intérprete.

Requito.

Compases del 70 al 72 contrapunto de primera y segunda especie.

Intérprete.

Guitarra eléctrica.

Compases del 82 al 84.

Intérprete.

Requito.

Después de haber realizado un análisis aproximado del pasillo “El pañuelo Blanco”, con arreglos de Naldo Campos en la interpretación de Héctor Jaramillo, se han encontrado elementos muy importantes como: grupos de “Bipartito”, “Tripartito”, “Primos” al igual que matización, armonización, figuración rítmica y melodías bien estructuradas en la tesitura adecuada, tanto en el intérprete como los instrumentos musicales que le acompañan.



El ensamble del intérprete con la guitarra marcadora y la guitarra eléctrica es una combinación perfecta desarrollada, que fue suficiente para dar el enfoque deseado, utilizando sus conocimientos que lo estructura de la siguiente manera. En la armonización de la tonalidad menor, utiliza la mayor parte de la gama de acordes de la escala menor con su relativo mayor, las cadencias más utilizadas son las cadencias perfectas en la culminación de las frases, cadencia plagal y rota en la relativa mayor. Utiliza el contrapunto de segunda y tercera especie en ciertas partes de la obra, combinando la melodía del requinto y la guitarra eléctrica con el intérprete, las frases repetidas en Bipartito y Tripartito, distribuidas en el siguiente orden parte A 2, B 3 y 2, C 2, D 2, las matizaciones utilizado de los grandes compositores musicales.

Estos fueron los elementos que influenciaron para que sea un éxito en los radios escuchas y oyentes, llevando su mensaje de aliento a los hermanos ecuatorianos radicados en diferentes partes del mundo.

2.4. Saltashpa Rap

2.4.1. Enfoque analítico del Saltashpa-Rap.

El diseño de la construcción formal se basa en la disposición horizontal de periodos pares en su organización interna, los materiales que interactúan funcionan a manera de un collage sonoro, lo que hace que la obra y sus componentes tengan una jerarquía integradora.

El esquema general parte de patrones debidamente secuenciados donde lo tradicional se funde con lo tecnológico, dentro de una disposición binaria. Se articula naturalmente con una textura dada; el timbre y la agógica tienen carácter de un ostinato constante. La obra fluye entre lo popular autóctono y lo experimental.



La obra genera por sí mismo una misma estructura, que en su temporalidad se va transformando secuencialmente en un bloque básico horizontal. Las líneas melódicas resultan indeterminadas al tratarse de un canto indeterminado sin un sistema de alturas (característica inminente del movimiento rap).

Planteamos una abstracción acerca de los componentes estructurales de la obra:

Podemos definir que la obra tiene un nivel neutro de codificación, a manera de espacialidad.

- El canto vocal es indeterminado melódicamente.
- La estructura principal trabaja en capas superpuestas horizontalmente, donde la fusión e hibridación de géneros (pop, rap, cumbia, Saltashpa) son el desarrollo de la obra.
- Se evidencia una mixtura de géneros autóctonos, con movimientos contemporáneos.
- Cada capa o nodo temático presenta periodos pares y están delimitados por frases motivicas de ocho compases, como fórmula de construcción del discurso sonoro.
- Al inicio existe una enunciación, del pasillo “El Pañuelo Blanco” a manera de un significado simbólico dentro de la semiótica y que nutre aspectos identitarios de la música popular tradicional ecuatoriana.
- La obra se mueve temporalmente dentro de una agógica constante y lineal con una medida binaria 2/2, y recuento total de ciento ocho (108) compases.
- Evocación estética, 4 compases, **Pañuelo Blanco**.
- Bajo eléctrico, 8 compases **ostinato**.
- Brass, 8 compases, **sintetizador**.
- Rap, 8 compases, **canto indeterminado**.
- Fusión, 8 compases, **saltashpa**.
- Rap, 8 compases, **canto indeterminado**.
- Fusión, 8 compases, **saltashpa**.



- Pop, 16 compases, **interludio**.

2.4.2. Codificación espacial.

EL tipo de conexión que maneja la obra, parte del evento sonoro, y características análogas en la fusión, al presentar similitud en todos los períodos con recurrencias sonoras que se alternan.

La continuidad se sustenta en un ataque dinámico constante al igual de la resonancia, encontrándose los nudos de tensión en el último compás del período, como un puente de paso entre periodo. Es una conexión estrictamente temporal, y dependiente del tiempo sin proporciones agógicas.

La abstracción simplifica la abstracción de los eventos sonoros de la obra en un solo periodo, a manera de la simplificación de la creación, y la performática de la obra ilustra este concepto (hábitos culturales de escucha).

2.4.3. Estructura general del Saltashpa Rap.

Periodo básico de concepción.

Disposición estética, pañuelo blanco	Bass, ostinato	Brass, sintetizador	Rap	Fusión	Rap	Fusión	Intermezzo
4	8	8	8	8	8	8	16

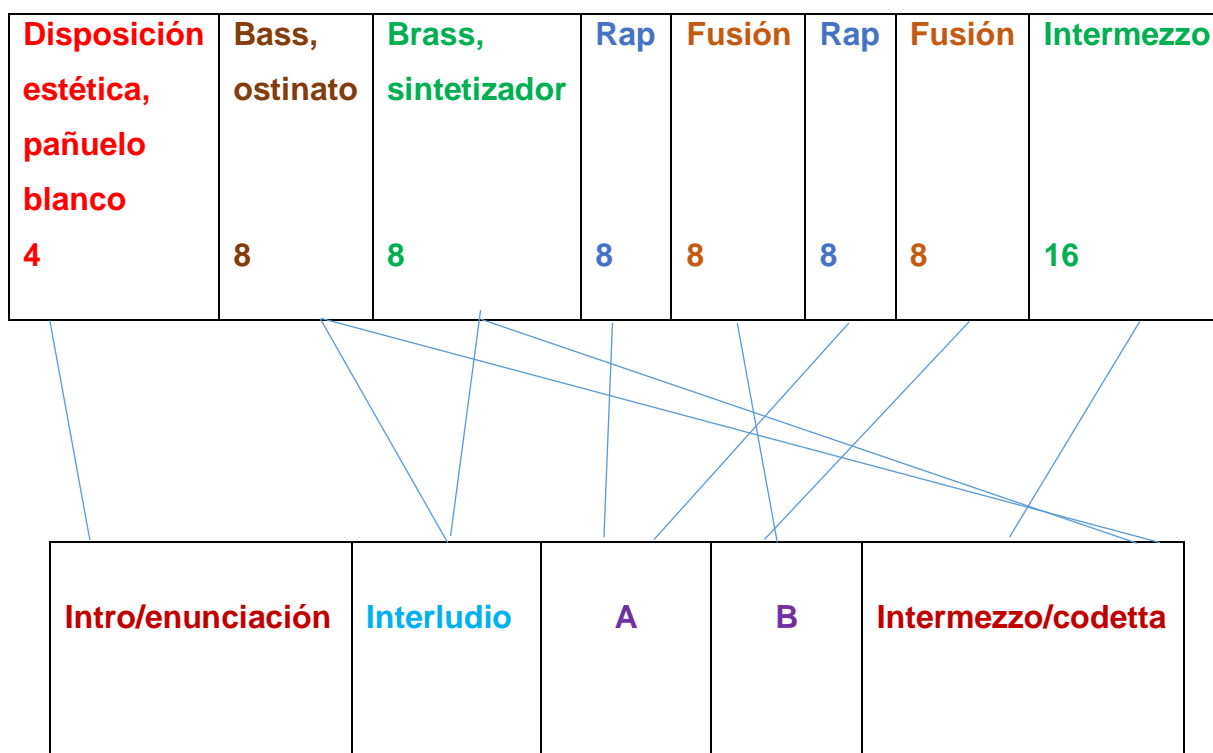
2.3.4 Disposición formal

Intro/enunciación	Interludio	A	B	Intermezzo/codetta
--------------------------	-------------------	----------	----------	---------------------------



La obra inicia con la evocación de un fragmento del pasillo “El Pañuelo blanco”, precedido de un interludio donde se interponen en capas los metales sintetizados (Brass) sobre el bajo. Luego se expone la parte A, que corresponde al rap de modo genérico, para dar paso a la parte B donde se desarrolla un patrón rítmico con la fusión de *Saltashpa* y *Cumbia Andina* con el tema tradicional *Pobre Corazón*.

2.4.5. Relaciones estructurales y formales.



2.4.6. Materiales rítmicos.

La función que tienen los materiales rítmicos en la obra es la de construcción del discurso en general. Se propone el patrón característico del pasillo tradicional, dentro del elemento performativo académico y contemporáneo, generando en esta dicotomía una nueva apreciación estética. (Romero, 2013, pág. 107).

En la construcción general de la obra y sus referentes, destacamos la utilización de un compás de dos cuartos (2/4), lo que evidencia la utilización de



UNIVERSIDAD DE CUENCA

síncopas, característica del rap y el pop, así mismo como la utilización superpuesta de patrones de cumbia andina, con una perspectiva euro-occidental en la distribución de células rítmicas, que se emplean de manera recurrente a lo largo de los periodos de la obra. Como resultante tenemos una obra de fusión no convencional, al tratarse de estilos tradicionales ecuatorianos en mixtura con otros géneros, ya mencionados en este estudio.

2.4.7. Materiales tímbricos y sus elementos.

Sigal (2009), dice en su enunciado.

El lenguaje musical puede ser considerado más bien como la relación entre procesos y no solamente como relación entre elementos individuales, por lo tanto, no se le puede definir por transformaciones aisladas de sonido, eventos musicales, interacciones rítmicas o cualquier otro aspecto individual de composición. Lo que define al lenguaje es el proceso de transformación, las referencias sonoras elegidas estratégicamente y las relaciones internas que controlan el contenido del material sonoro (Romero, 2013, pág. 112).

La colección sonora que caracteriza a el Saltashpa rap, consta de un formato electrónico, desde el bajo eléctrico, y los metales que son generados por sonidos sintetizados, del mismo modo los patrones rítmicos están construidos a partir de una secuencia rítmica, generada por programas de informática musical, el componente acústico en este caso solo está representada por la tímbrica vocal. De tal manera que, en el siguiente enfoque analítico, existen elementos que ilustran nuestro lenguaje musical y la manera de como experimentar con la música, al emplear materiales no convencionales desde la concepción. En este punto se adquiere otra experimentación desde; rítmico, tímbrico, tanto como lo textural, de tal modo que tenemos un discurso articulado y que forma parte de recepción, de las masas sociales populares y su memoria colectiva, con nuevos aspectos identitarios en su construcción.



Vemos aquí, una fuerte carga de ciudadanía musical dentro del proceso creativo, donde la práctica del performance que enriquece este resultado.

2.4.8. Diseño espacial

Como aproximación al diseño espacial, son las muestras de frecuencias sonoras escuchados mediante programas informáticos computarizados, dando legibilidad de las ondas envolventes de cada fragmento del “Saltashpa – Rap”.

Nos valdremos de los siguientes elementos:

- Sig. Musical; sistema de información geográfica, en la integración organizada de Sample.
- Sample musical; significa muestreo, que nos servirá para especificar las muestras tomadas en los fragmentos musicales que se desee exponer.
- Efectos de borne, nos guiará en la forma como demuestra la frecuencia sonora musical en los diferentes Sample.
- Frecuencia, repetición periódica de una onda sonora.

Programas utilizados;

a.- Programa de música de la Tablet iPad,

b.- Programa para grabar y escuchar música Adobe Audition 1.5.

En los mapas musicales que analizaremos podremos darnos cuenta las diferentes ondas sonoras que representa la obra musical, que será considerado una velocidad de 30 Fps. (F-fotograma, velocidad de fragmento de señales que pasa por segundos en el tiempo).

Se tomará en cuenta tres aspectos importantes en las muestras realizadas:

- Forma general de la onda sonora.
- Fragmentos de la onda sonora capturada en diferentes partes, durante la proyección del sonido.
- La onda sonora de un fragmento desintegrada.



Cada unidad que está entrelazada en el “Saltashpa – Rap”, será el tiempo real en segundos el recorrido de la frecuencia musical, que se irán sumando hasta llegar al final de la unidad.

2.4.9. Demostración general del Saltashpa – Rap.

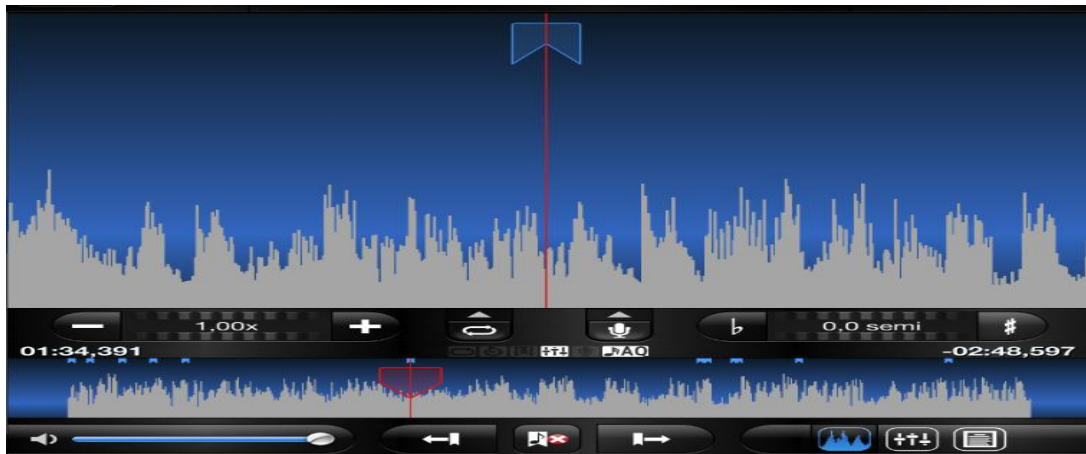


Gráfico referencial N°. (10)

Las diferentes partes de la onda sonora que va combinando como un collage, en la obra musical que utiliza Naldo Campos y Héctor Jaramillo para su demostración artística musical.

En los sonidos envolventes que se puede observar, nos daremos cuenta que va de una manera irregular deslizándose a través del tiempo.

Para una mejor comprensión musical se ha distribuido el Saltashpa – Rap de la siguiente forma:



2.4.10. Apertura breve del pasillo el pañuelo blanco como introducción en el saltashpa – Rap.

Forma general de la onda sonora:

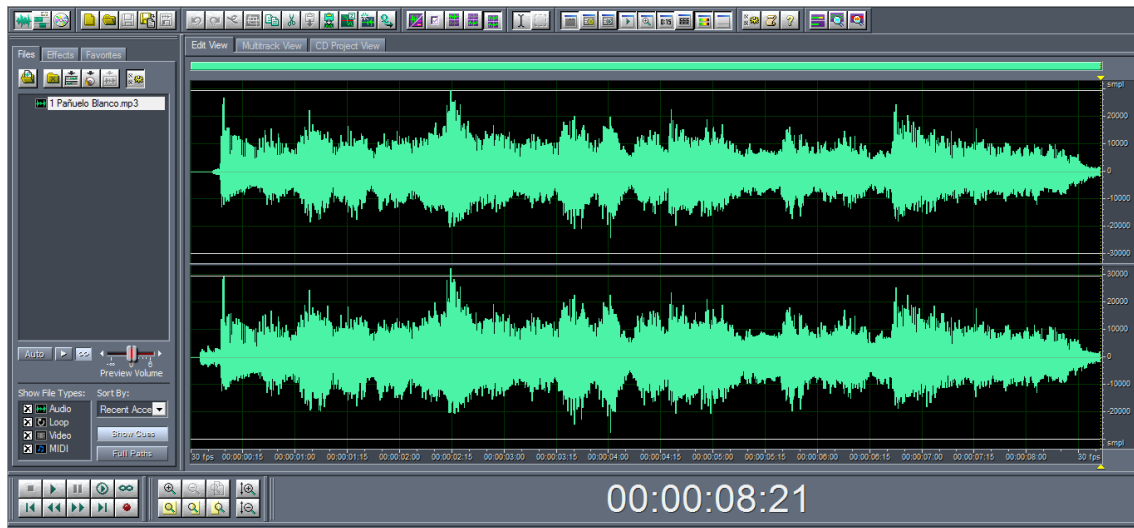


Gráfico referencial N°. (11)

Tiempo transcurrido en segundos: 8.21 Fps. Es la parte más repetida en el pasillo “El Pañuelo Blanco”, que lo fundamenta en la introducción como una nueva identificación del Saltashpa- Rap. Se puede demostrar el trama formado de una manera irregular los bornes de la frecuencia del sonido. La frecuencia más expandida se encuentra en el comienzo de la obra, en la línea N° 5, en el espacio N° 10 y en el espacio N° 14, es donde el platillo y el bombo hacen su intervención en los tiempos fuertes de cada compás, sin cambiar la fórmula rítmica del pasillo $\frac{3}{4}$. Las tramas de los dos canales de audio se asemejan.

Fragmento de la onda sonora capturado en dos partes diferentes.

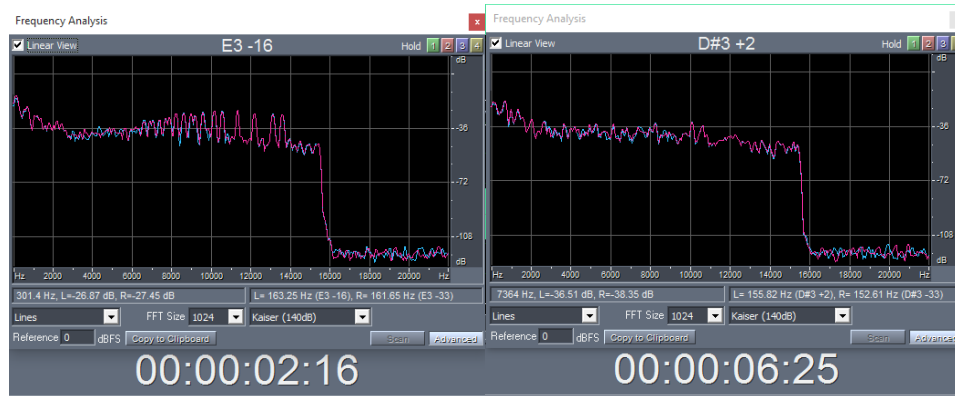


Gráfico referencial N°. (12)

Primera captura, en los 2:16 fps. Se puede observar la onda sonora como se desliza por el efecto del: bombo, platillos y cortinas musicales, expandiéndose el sonido de la onda senoidal un mínimo de anchura en la línea horizontal 3, que divide la frecuencia, tomando como referencia del espacio vertical 3, y se expande a la mitad del espacio que divide las dos líneas horizontales extremas de la frecuencia, llegando hasta la línea vertical 8. El resto de la frecuencia se desliza en un mínimo de anchura hacia adelante, descendiendo tres espacios horizontales terminando la onda sonora.

Segunda captura, en los 6:25 fps. Se desliza hacia adelante la frecuencia senoidal sonora de una forma regular llegando hasta la línea vertical 5, donde se forma dos dientes de sierra en el espacio vertical 6, y sigue la frecuencia horizontal hasta el espacio vertical 8, donde desciende llegando al primer espacio horizontal que termina en el último cuadro del analizador de frecuencias.

Analizando los cuadros de frecuencias tenemos: un contraste entre las dos frecuencias senoidales.



La onda sonora desintegrada en un fragmento.

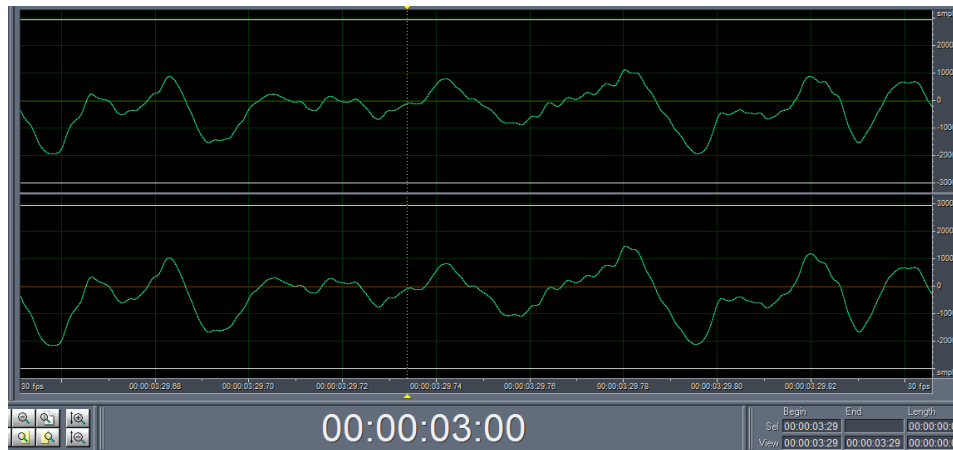


Gráfico referencial N°. (13)

Captura en los 3:00 fps. Se puede observar como la onda senoidal se desliza en la línea central de cada canal de sonido, formando una frecuencia irregular, con la misma característica en los dos canales audibles (estéreo). Formando un patrón de onda Bipartito. En los dos canales de audio.

2.4.11. Muestreo del ostinato del Saltashpa – Rap.

Forma general de la onda sonora.

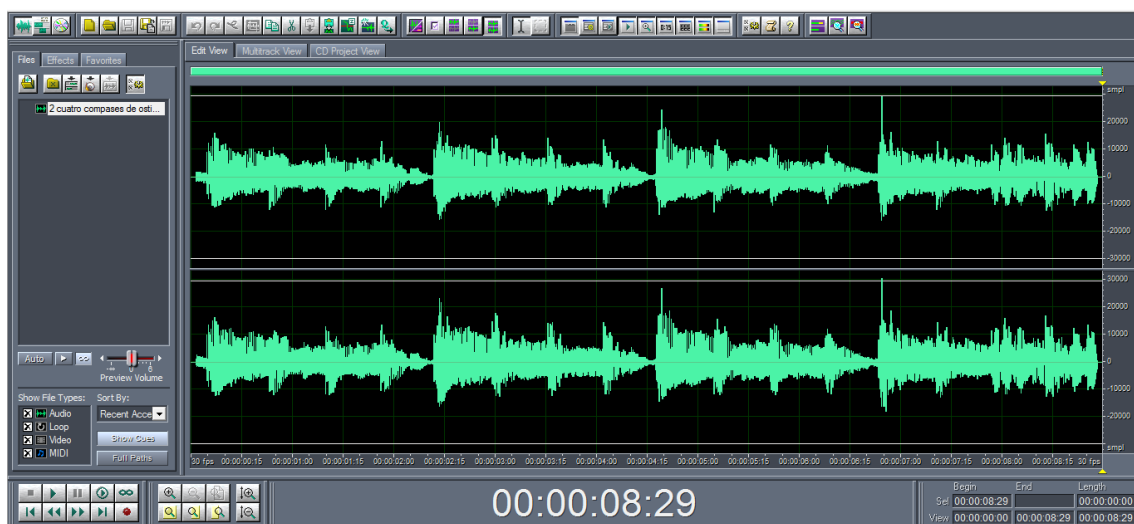


Gráfico referencial N°. (14)



Cuatro compases de ostinato en un tiempo de duración de: 8:29 fps. Por el acompañamiento del: bajo, metrónomo y sintetizador que va creando en forma de galopa. Podemos distinguir con claridad cómo se dividen el ostinato en: cuatro bloques o compases y los compases en cuatro unidades o tiempos. Tomando como patrón el primer compás estéreo, los dos compases siguientes tiene la misma mezcla musical, el cuarto compás al final de los dos tiempos es diferente a los compases anteriores, por la combinación de un solo de batería que despliega como un puente para el siguiente bloque, formando un patrón “tripartito” los tres primeros compases.

Fragmento de la onda sonora capturado en dos partes diferentes.

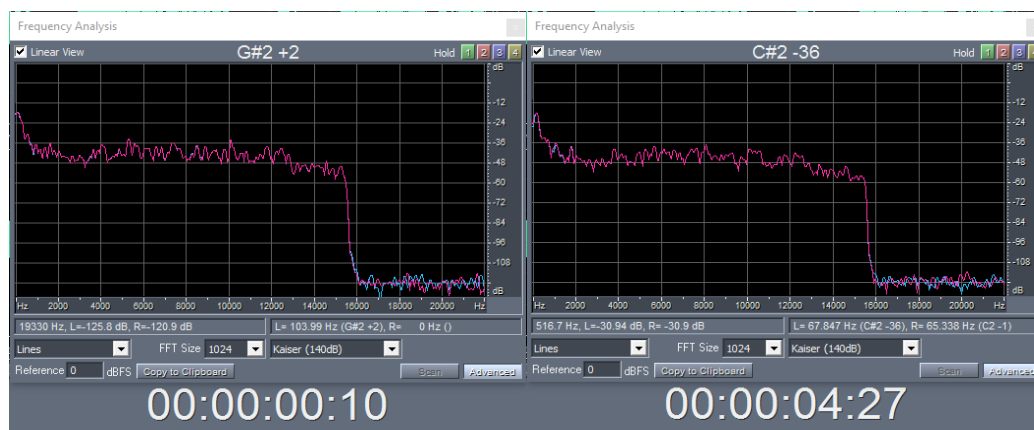


Gráfico referencial N°. (15)

Primera forma de onda sonora capturada en 0:10 fps. Se puede observar la secuencia de la frecuencia senoidal de manera horizontal, se mueve en forma de diente de espiral los dos canales de audio bien acopladas hasta el espacio vertical 8, descendiendo a la primera línea horizontal donde hay un pequeño desacople entre los dos canales de audio por los armónicos diferentes que resuenan los instrumentos de percusión.



Segunda forma de la onda capturada en 4: 27 fps. Tiene la misma estructura senoidal de la frecuencia anterior, formándose una repetición de frecuencia senoidal, que sería un patrón “Bipartito” en las dos ondas capturadas.

La onda sonora desintegrada en un fragmento.

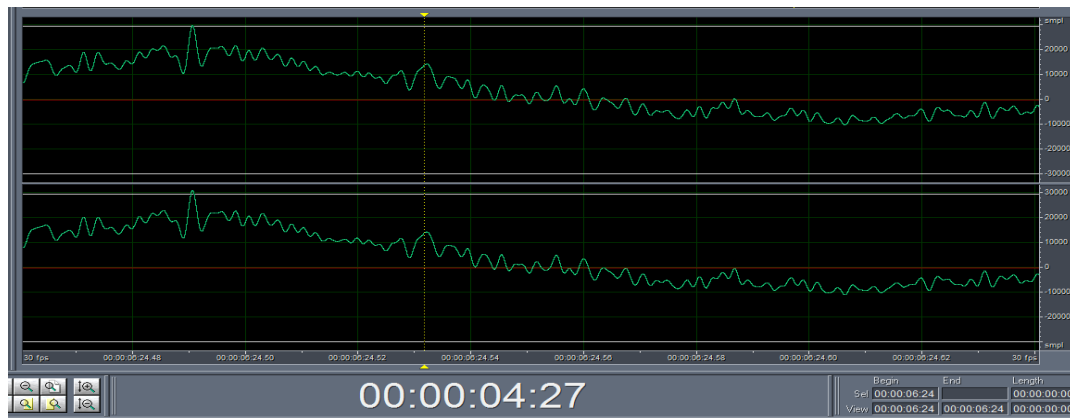


Gráfico referencial N°. (16)

En la siguiente captura de un fragmento de onda senoidal del ostinato en el tiempo 4:27 Fps. se puede observar las frecuencias audibles, no están centrados con la línea principal de los canales de sonido. Se mueven en una dirección horizontal de arriba hacia abajo en forma de vaivén, dando una impresión de suspenso, en espera del siguiente tema en desarrollo. Es la analogía de la vibración sonora desplazándose en el tiempo.

2.4.12. Muestreo del Ostinato con: sintetizador, bajo y batería musical.

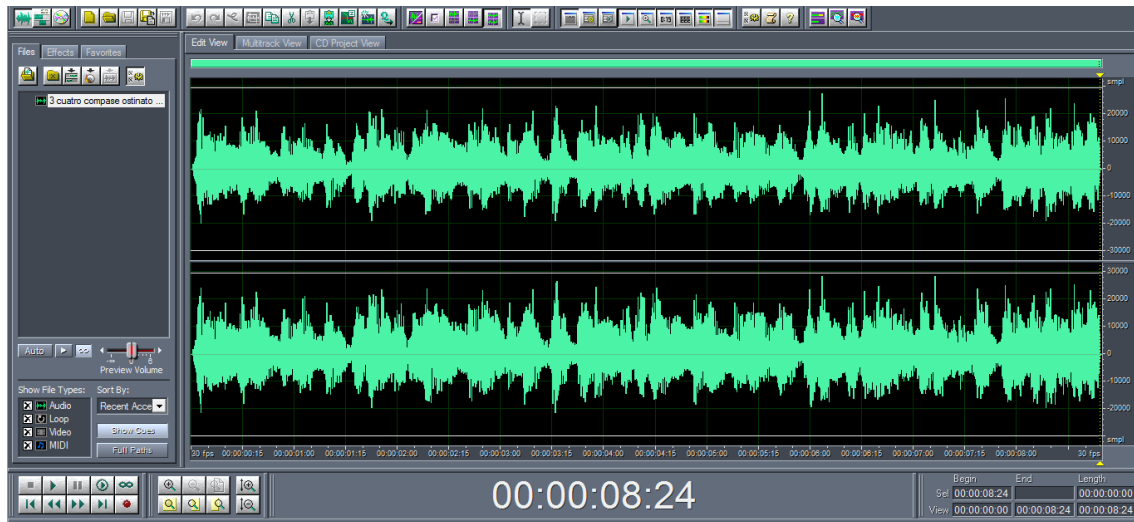


Gráfico referencial N°. (17)

Se puede observar el ostinato con una duración de 8:24 fps. No hay bloques definidos en la frecuencia senoidal del Ostinato, por la combinación de instrumentos melódicos, la sincopa del bajo y el acompañamiento de la batería, no se observa con claridad en los tiempos fuertes de cada compás, sin embargo, escuchando el tema se siente los tiempos fuertes entonado por el bajo y la batería. En la presentación gráfica los efectos de bordes son irregulares vista de forma plana.

Es la parte donde prepara el ostinato, para darle realce a la entrada del intérprete con su mensaje emocional en forma de rap.

Fragmento de la onda sonora capturado en dos partes diferentes.

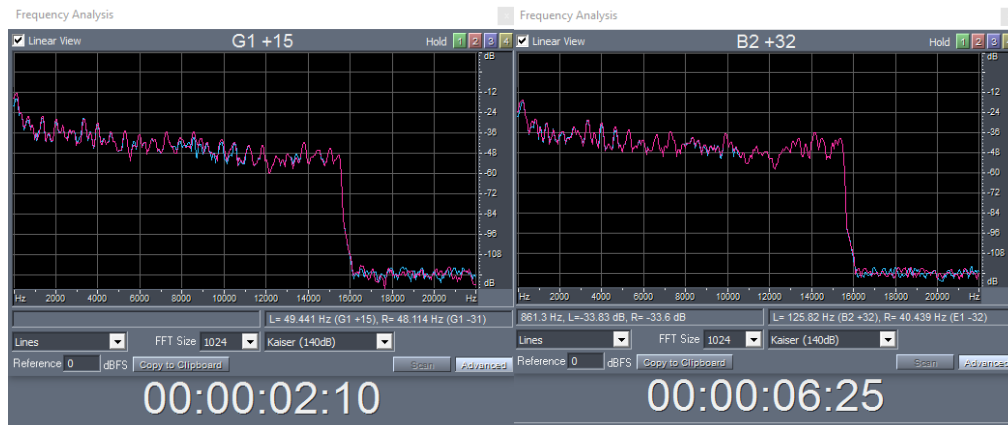


Gráfico referencial N°. (18)

Se puede observar el primer fragmento capturado el tiempo de 2:10 fps. La forma de onda senoidal sonora como va desplegándose de forma horizontal con pequeño descenso hasta el espacio vertical 8, de ahí desciende a la primera línea horizontal. Los acoplamientos de los dos canales de sonido son irregulares variando la frecuencia senoidal sonora que demuestra el gráfico.

El segundo fragmento capturado en el tiempo 6:25 fps. Tiene la misma secuencia senoidal de la frecuencia sonora del fragmento anterior capturado, los acoplamientos de sonido en los canales de audio son mejores con relación fragmento anterior.

Con relación a la forma de la frecuencia senoidal en las dos capturas, se repiten la forma de onda del sonido, relacionando el acoplamiento de la frecuencia senoidal en los dos canales de audio. Tienen un contraste, por la distribución de la instrumentación musical en los dos canales de audio, vista en los dos fragmentos capturados.

La onda sonora desintegrada en un fragmento.

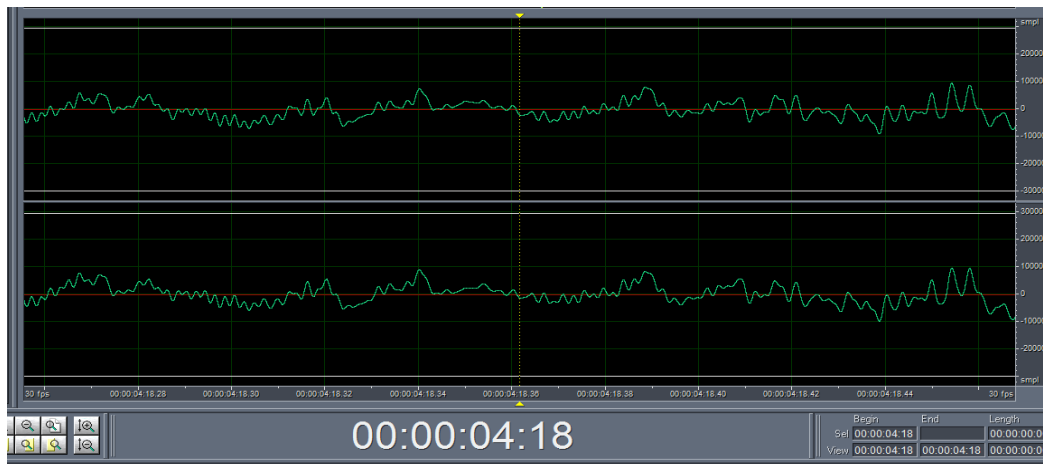


Gráfico referencial N°. (19)

Se puede observar el fragmento capturado en el tiempo 4:18 fps. La forma de onda senoidal sonora, se desplaza en forma de espiral en pequeña amplitud de una manera irregular. Son similares entre los dos canales de audio, están equilibrados con relación a la línea principal de los canales de audio, es la frecuencia analógica de la vibración sonora, desplegándose al momento que pasa la señal de audio en el programa de audio computarizado.

2.4.13. Saludo a manera de rap cuatro compases de cuatro tiempos.

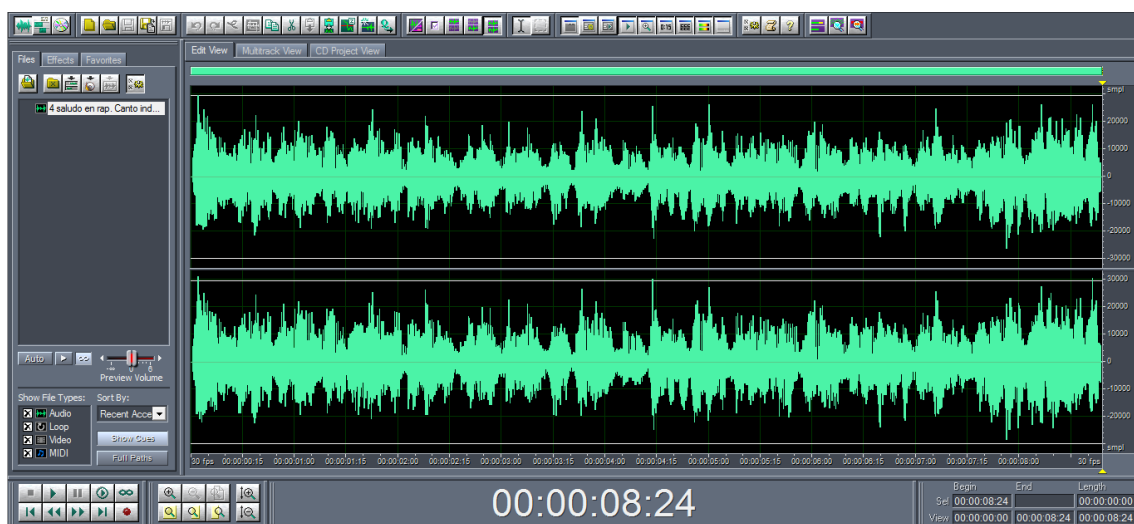




Gráfico referencial N°. (20)

Si observamos el bloque capturado con tiempo de duración de 8:24 fps. El saludo que hace Héctor Jaramillo de la manera rapeada, nos podemos dar cuenta que no hay una clara definición en la división de los compases de tiempos fuertes y débiles, aunque están ocultos en el fragmento. La forma de la frecuencia senoidal en los bordes se puede apreciar que se deslizan horizontalmente en la forma plana, es irregular.

Fragmento de la onda sonora capturado en dos partes diferentes.



Gráfico referencial N°. (21)

La primera frecuencia capturada en el tiempo 1:24 fps. Podemos observar el acoplamiento de la frecuencia senoidal sonora en los dos canales de audio son análogas, del comienzo hasta el espacio vertical 8, donde desciende a la primera línea horizontal, viendo un desacople de la frecuencia de los dos canales de audio.

La segunda frecuencia capturada en el tiempo 8:06 fps. Tiene una característica semejante de la frecuencia anterior, las amplitudes de la onda sonora se asemejan con un pequeño desacople de los canales de audio. En el trayecto de la amplitud media de la frecuencia senoidal, los bornes de las dos



UNIVERSIDAD DE CUENCA

frecuencias se deslizan de una manera espiral irregular. Se puede concluir que las dos frecuencias senoidales son similares.

La onda sonora desintegrada en un fragmento de tiempo.

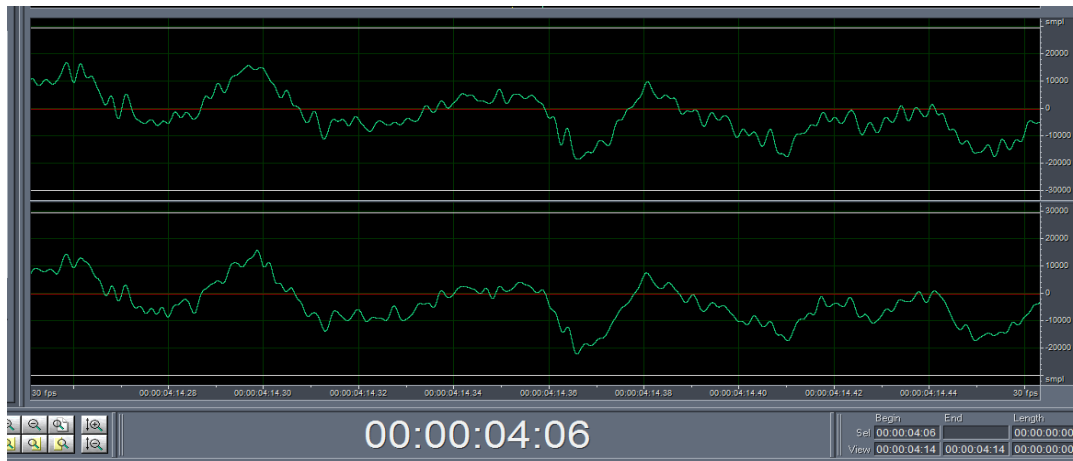


Gráfico referencial N°. (22)

Se puede observar la vibración sonora del fragmento capturado en el tiempo 4:06 fps. Hablando, emocionado Héctor Jaramillo en forma de rap, notándose como fluye la frecuencia senoidal sonora, haciendo referencia en picos de ondulaciones siempre equilibrado en la línea central de audio.

Este fragmento de rap, con la misma estructura musical es repetido ocho veces en compás de 4/4, cuatro compases en cada fragmento, alternando con el pobre corazón, en el siguiente orden:

- Saludo al público identificándose con su trabajo musical, rap.
- Lista de temas grabados, rap.
- Lista de ritmos nacionales grabados, rap.
- Giras de presentaciones artísticas, rap.
- Nombres de grupos formados, rap.
- Mezcla del saltashpa – Rap.
- Información del tema grabado, rap.
- Conclusión de su relato, rap.



2.4.14. Pobre corazón, ocho compases de dos tiempos.

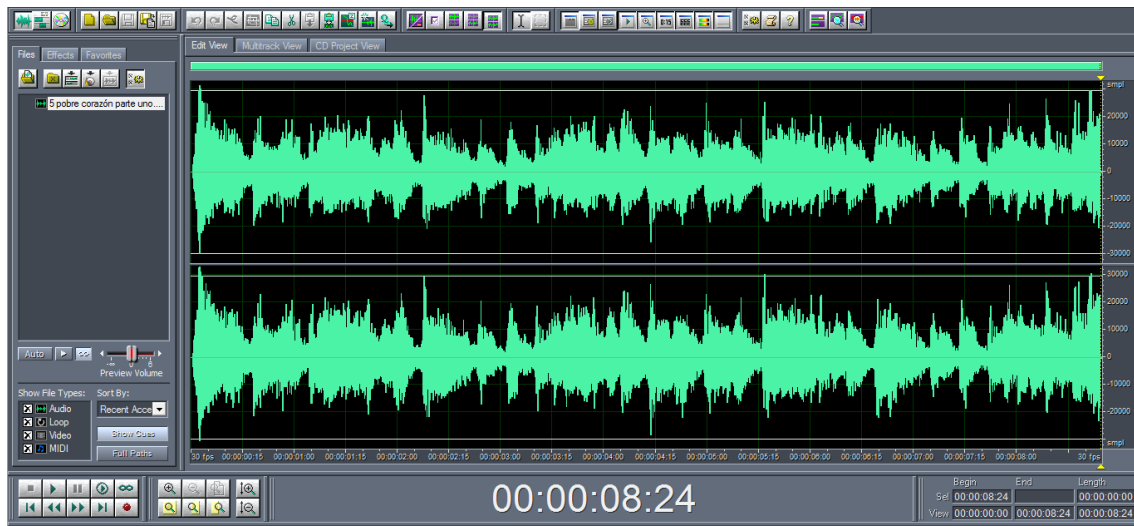


Gráfico referencial N°. (23)

El pobre corazón distribuido en ocho compases de dos tiempos, con una duración de 8:24 fps. Se puede observar la frecuencia senoidal sonora desplazándose en el tiempo, con una textura equilibrada en los dos canales de audio, dando preferencia a los tiempos fuertes, vista de una forma general en el programa Adobe Audition 1.5.

Fragmento de la onda sonora capturado en dos partes diferentes.

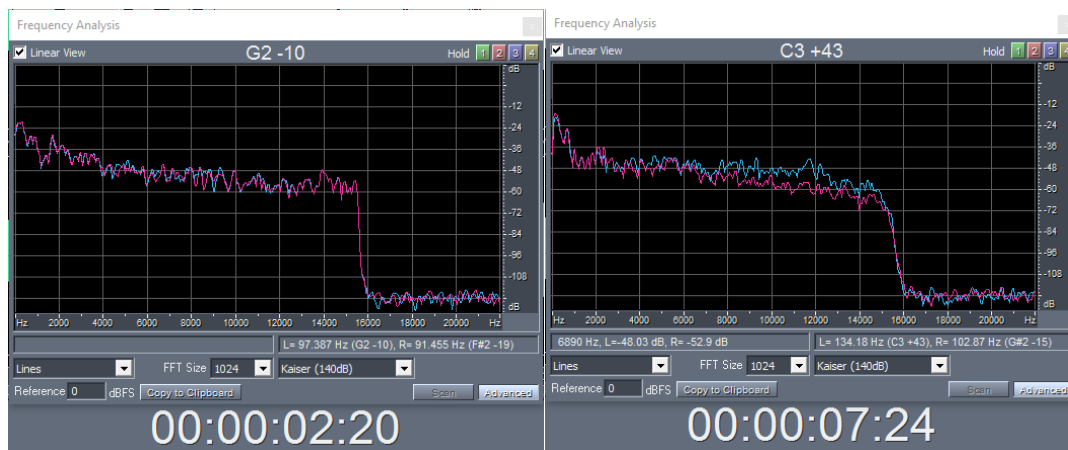


Gráfico referencial N°. (24)



Primera frecuencia senoidal capturada en el tiempo de 2:20 fps. La textura de la frecuencia senoidal sonora que va deslizándose de forma horizontal con una amplitud en descenso mínima hasta llegar al espacio vertical 8 que es irregular, donde desciende hasta la primera línea horizontal, que termina con una amplitud baja. La frecuencia senoidal sonora en los dos canales de audio no tiene una acoplación estable, por los diferentes armónicos de los instrumentos musicales distribuidos en cada canal de audio.

El segundo fragmento capturado en el tiempo 7:24 fps. El deslizamiento de la frecuencia senoidal sonora, tiene una similitud con la primera frecuencia senoidal sonora, sin embargo, se puede observar en las texturas de los dos canales de audio, las frecuencias senoidales sonoras se separan formando sus propios patrones de referencia.

Analizando los dos fragmentos, las frecuencias senoidales sonoras acopladas en cada canal de audio son diferentes, formándose un contraste en los dos canales de audio.

La onda sonora desintegrada en un fragmento de tiempo.

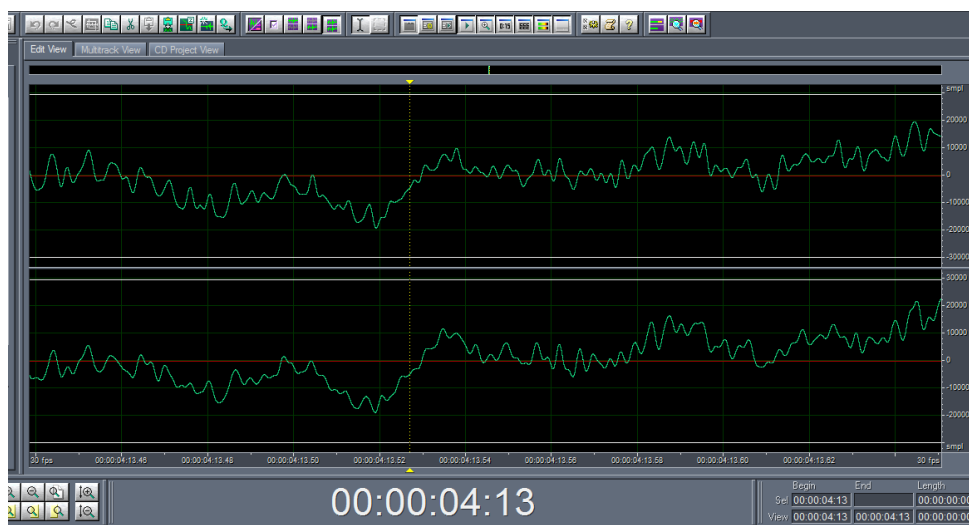


Gráfico referencial N°. (25)



Fragmento capturado en el tiempo 4:13 fps. Se puede observar, la representación de la onda sonora deslizándose de forma equilibrada en la línea central de audio, dando ciertos patrones de señal audible en forma de espiral irregularmente. Las dos frecuencias sonoras se mueven paralelamente entre sí.

Este fragmento musical del pobre corazón, se repite siete veces con la misma estructura musical en un compás de 2/4, ocho compases cada fragmento, alternando con el rapeado que realiza Héctor Jaramillo.

2.4.15. Ostinato de sintetizador y batería musical, ocho compases de cuatro tiempos.

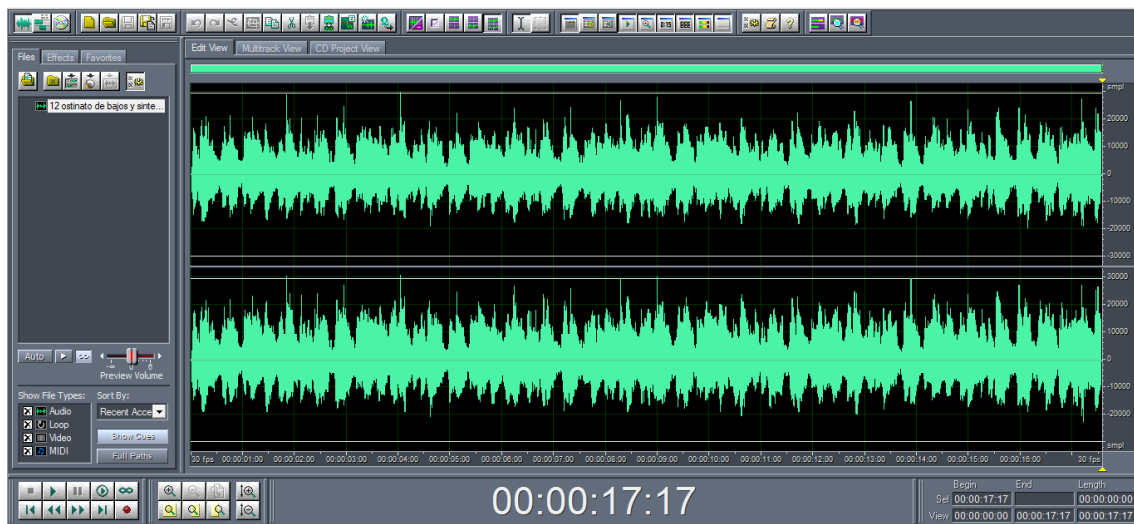


Gráfico referencial N°. (26)

Fragmento del ostinato en tiempo de 17:17fps. Se puede observar la señal de la onda audible representado en el gráfico, los bornes la frecuencia senoidal sonora es irregular, no tiene una estructura específica que determinen los tiempos fuertes de cada compás, están ocultos en la textura musical, sin embargo, se podrá dar cuenta al escuchar el ostinato, se diferencia los tiempos de cada compás.



Fragmento de la onda sonora capturado en dos partes diferentes.

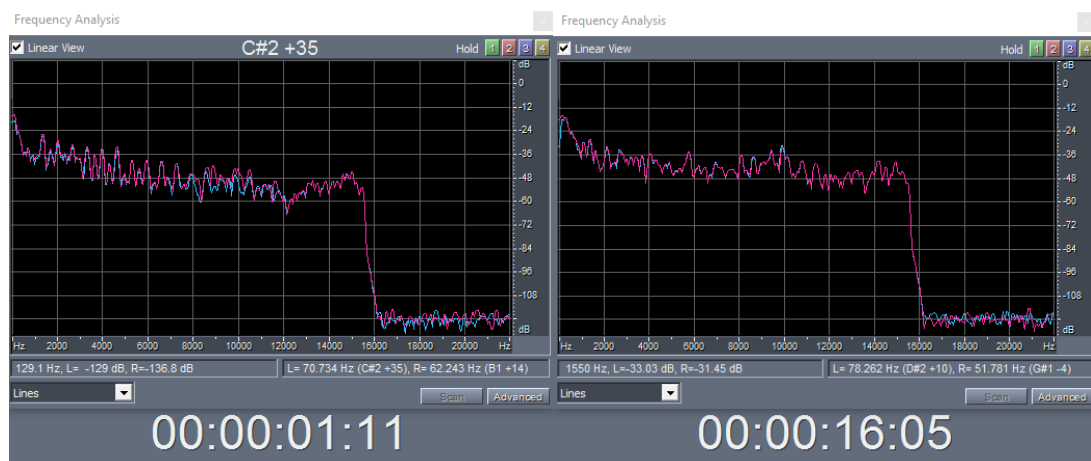


Gráfico referencial N°. (27)

El fragmento uno capturado en 1:11fps. Se puede observar el movimiento de la onda sonora en los bornes de forma de espiral, deslizándose horizontalmente hasta el espacio vertical 8, descendiendo a la primera línea horizontal llegando al final de la frecuencia sonora. La textura de la frecuencia senoidal sonora es irregular en los dos canales de audio.

El segundo fragmento capturado en un tiempo de 16:05 fps. Se ve un mejor acoplamiento entre los dos canales de audio, el deslizamiento senoidal de la frecuencia sonora en la forma de espiral es diferente, con el primer fragmento capturado, aunque tenga la misma altura de desplazamiento de la onda sonora. Analizando los dos fragmentos de la onda sonora texturalmente son diferentes contrastando las dos frecuencias audibles.



La onda sonora desintegrada en un fragmento de tiempo.

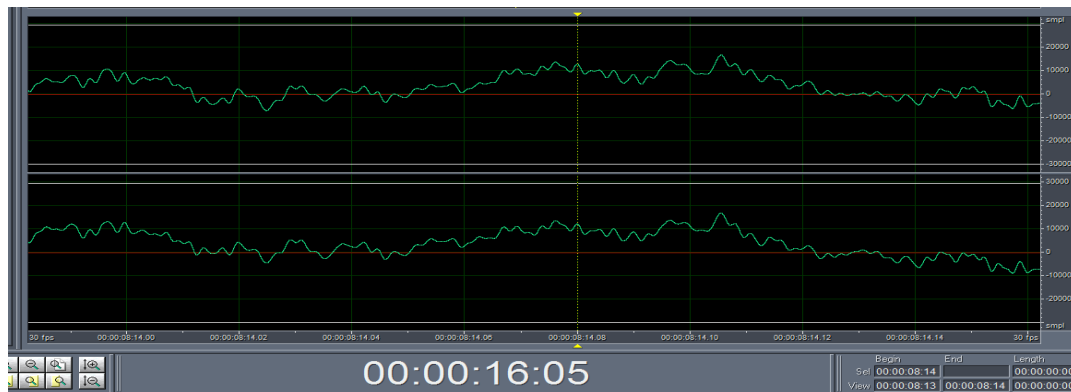


Gráfico referencial N°. (28)

El fragmento de la frecuencia senoidal sonora capturada en el tiempo 16:05 fps. Podemos darnos cuenta que la onda sonora no tiene un equilibrio constante con la línea central de los canales de audio, deslizándose en forma de vaivén al contorno de los dos canales de audio.

2.4.16. Introducción de la punta, y a mi lindo Ecuador.

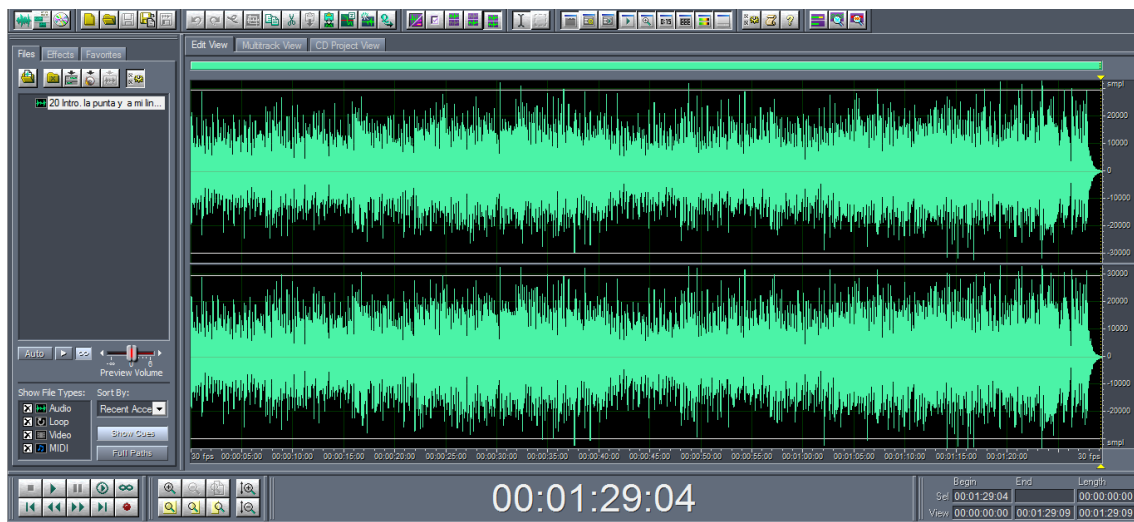


Gráfico referencial N°. (29)



El fragmento del ritmo de puta tomado del tema sopa de caracol y el ritmo a mi lindo Ecuador en el tiempo recorrido de 1:29:04 fps. Se puede observar la onda sonora desplazarse de forma horizontal con una textura equilibrada en los dos canales de audio, dando una firmeza al Swing musical de satisfacción, por la combinación de los ritmos en forma de collage musical.

En Ritmo de Punta tomado del tema sopa de caracol 16 compases de 2/4, combinado con mi lindo Ecuador en 68 compases de 2/4, la primera parte 32 compases y la segunda parte 36 compases. Es una combinación perfecta para concluir con el Saltashpa – Rap, que fusiona la composición de Naldo Campos en la interpretación de Héctor Jaramillo.

Fragmento de la onda sonora capturado en dos partes diferentes.

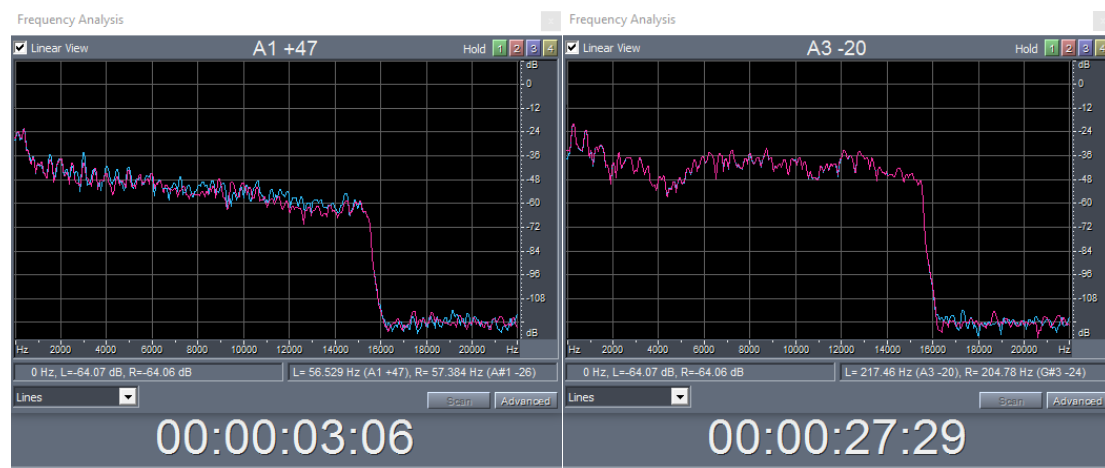


Gráfico referencial N°. (30)

Primer fragmento capturado en el baile la punta a un tiempo de 3:06 fps. Se puede observar la frecuencia senoidal sonora, deslizarse horizontalmente en forma de espiral con un pequeño descenso hasta el espacio vertical 8, descendiendo a la primera línea horizontal de cuadro de análisis, siguiendo la línea horizontal llegando al final. La textura musical en los dos canales de audio es diferente.



Segundo fragmento capturado en el canto a mi lindo Ecuador, con el tiempo de 27:29 fps. Se puede observar el deslizamiento de la onda sonora es irregular en la forma horizontal, haciendo una amplitud de frecuencia senoidal sonora hacia arriba, para luego caer la onda sonora a la primera línea horizontal. La textura musical está bien equilibrada en los dos canales de audio.

Analizando las dos frecuencias sonoras con respecto a su textura musical y forma de onda senoidal sonora son diferentes.

La onda sonora desintegrada en un fragmento de tiempo.

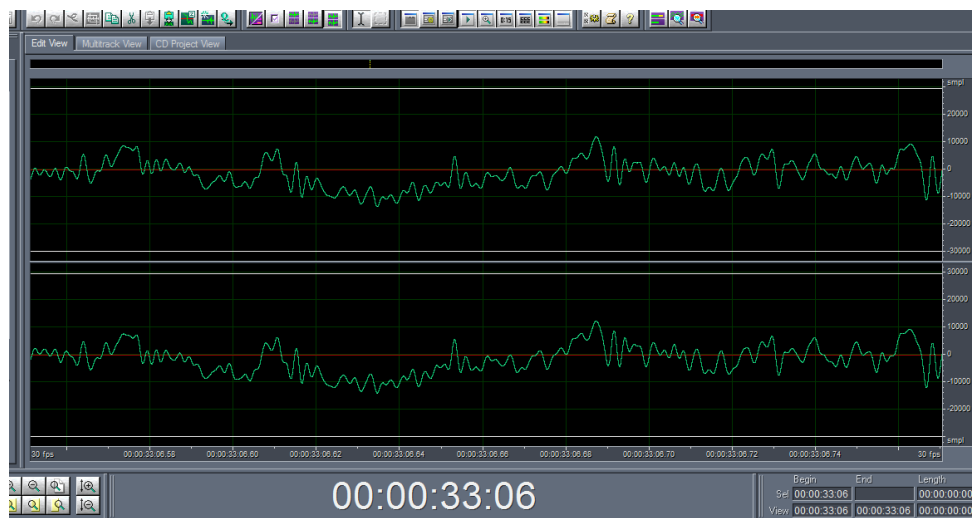


Gráfico referencial N°. (31)

Fragmento capturado en el tiempo 33:06 fps. Se puede observar que la oscilación musical está bastante equilibrada en las líneas centrales divisoras de los dos canales de audio. Los bornes de la frecuencia senoidal sonora son irregulares en los dos canales de audio, llevando una distancia por igual en las líneas horizontales paralelas entre sí.



En la aproximación del análisis espacial realizado en el Saltashpa Rap. La frecuencia senoidal sonora, tendrá variaciones dependiendo de los siguientes factores:

- El tiempo que sea capturado el fragmento musical.
- Dependiendo de los instrumentos musicales utilizados en la obra musical.
- La matización utilizada en cada pasaje musical.
- La emoción que transmite el cantante en la interpretación musical.

Son elementos básicos que servirán de apoyo para un análisis espacial aproximado, del tema que se quiera analizar.

En el “Saltashpa – Rap”, se ha podido diferenciar ciertos patrones, en las frecuencias senoidales sonoras capturadas de los ritmos tratados: La introducción del pasillo en $\frac{3}{4}$, el Ostinato en $\frac{4}{4}$, el Rap interpretado por Héctor Jaramillo, el pobre corazón en $\frac{2}{4}$ y la combinación de la punta tomado del tema sopa de caracol con el ritmo de a mi lindo Ecuador, grabado por el grupo musical Pueblo nuevo de la ciudad de Loja. Ha sido una combinación ideal para que la obra musical tenga una aceptación en gran parte del público nacional e internacional, sin importar las edades.

Después de haber realizado el análisis espacial, se pudo comprobar que las ondas sonoras se manifiestan de acuerdo como fluya la interpretación artística en el tiempo y espacio, en este caso: La matización musical, combinación de los instrumentos musicales. Los armónicos captados dependiendo de las alturas de los sonidos, la interpretación del cantante dependiendo de las emociones, los ritmos musicales expuestos y la captura de fragmentos en el tiempo indicado. Todos estos elementos darán un enfoque real en las frecuencias senoidales sonoras extraídas. Sacando conclusiones de lo expuesto se pudo notar que las ondas sonoras se mueven, dependiendo de cada elemento mencionado que son, vibraciones musicales transmitidas en el



UNIVERSIDAD DE CUENCA

tiempo y espacio, donde el oyente recibe en su vibración corporal, sintiendo diferentes emociones que pueden ser, Negativas o positivas, dependiendo de su estado de ánimo que se encuentre. “El Saltashpa – Rap” es un tema limpio que narra de metas alcanzadas, vivencias adquiridas, triunfos logrados, experiencias propias del intérprete.

Todos estos elementos unidos estructurados correctamente dan una nueva identificación llamado fusión musical. Que es una característica propia de Héctor Jaramillo para llegar al público, teniendo gran aceptación en cada una de sus presentaciones como lo comenta Héctor Jaramillo en las entrevistas realizadas por sus seguidores.

Si analizamos los dos temas haciendo comparaciones nos podemos dar cuenta que son diferentes en cuanto a textura, “El Pañuelo Blanco” es pasillo estructurado en ritmo de 3/4. Y el “Saltashpa - Rap” es una fusión de ritmos de $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$ y $\frac{4}{4}$. Teniendo un contraste entre los dos temas.

Los arreglos de Naldo Campos, estudiados y analizados del “Saltashpa – Rap”, en la interpretación de Héctor Jaramillo ha sido un eslabón importante para conectarse con el público joven y adulto sin depender el género, como lo dice Héctor Jaramillo, dimos en el banco.



Capítulo. III

Conclusiones y Recomendaciones

3.1. Conclusiones.

Después de haber realizado el “Análisis estructural de: El Pañuelo Blanco (pasillo), y Saltashpa-Rap (fusión), composiciones de Naldo Campos en la interpretación de Héctor Jaramillo” se pudo evidenciar que emplearon elementos musicales primordiales para la elaboración del trabajo musical, cuyo trabajo sirvió para que la juventud conociera más sobre el Pasillo y el Saltashpa.

La no existencia de partituras originales del pasillo “El Pañuelo Blanco”, implicó la elaboración de las mismas y se espera que estas partituras formen parte del repertorio musical ecuatoriano.

Se puede manifestar que a pesar del haber pasado mucho tiempo la grabación y lanzado al mercado los temas el pasillo “El Pañuelo Blanco” grabado el año 1972 y el “Saltashpa – Rap” el año 1997, todavía siguen teniendo gran aceptación a nivel nacional e internacional (Ibiza- España 2017).

Después de haber realizado el análisis estructural del Pasillo “El Pañuelo Blanco” se encontraron elementos como las dinámicas (Bipartito, *Forte*, *piano* y *mezzoforte*), en la agógica (Bipartito, Tripartito Brillante, Sublime, Dolce, Brío y Chiuso), que es muy poco conocido en la música popular. Las utilizaciones de estos elementos hicieron que las obras de un enfoque diferente tanto en la matización, agógica y la armonización (guitarra eléctrica, Requinto y el intérprete).

En el análisis espacial realizado al “Saltashpa – Rap”, se pudo evidenciar elementos de ondas senoidales sonoras (diente de sierra) captadas en los programas de edición musical (Adobe Audition 1.5) cuyos fragmentos fueron



UNIVERSIDAD DE CUENCA

capturados en diferentes tiempos (fps), debido a los fragmentos o frases musicales que contiene el “Saltashpa-Rap”.

3.2. Recomendaciones.

Sabiendo la importancia que tiene la música en el ser humano, se recomienda seguir con nuevas propuestas de investigación sobre el pasillo, en especial con los temas de Héctor Jaramillo y los arreglos de Naldo Campos.

Se recomienda organizar eventos artísticos para motivar a los jóvenes a que escuchen y difundan la música ecuatoriana

En el campo educativo, fortalecer con estas nuevas propuestas, para que la música ecuatoriana entre ellos el pasillo y los ritmos autóctonos, vayan fortaleciendo el conocimiento musical en los estudiantes.

Posterior a este trabajo de titulación se recomienda ampliar investigaciones sobre el análisis de temas del compositor, para reconocer de forma más certera su estilo compositivo



Bibliografía

- Aguilar, F. N. (2 de Febrero de 2008). *EL ANÁLISIS MUSICAL*. Obtenido de Revista de música culta.: <http://www.filomusica.com/filo87/analisis.html>
- Bertos, M. d. (4 de mayo de 2017). *Música y matemáticas*. Obtenido de IES Villanueva del Mar (La Herradura, Granada, España): <http://www.ugr.es/~jmcontreras/thales/1/MesaRedondaPDF/BertosMesaRedonda.pdf>
- Bigand, E. (29 de Abril de 2017). *Hacia una formación de procesos implicados en la comprensión musical*. Obtenido de file:///C:/Users/Pc/Downloads/Dialnet-HaciaUnaFormalizacionDeLosProcesosImplicadosEnLaCo-126232.pdf
- Bolton, E. K. (29 de Abril de 2011). *"Ecos de un tiempo distante". La Cantata Popular Santa María de Iquique (Luis Advis – Quilapayún) y sus resignificaciones sociales a 40 años de su estreno.* . Obtenido de Universidad de Chile. Facultad de Artes, Escuela de posgrados.: http://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2011/ar-karmy_e/pdfAmont/ar-karmy_e.pdf
- Brick, A. (2015). *Investigación del hip-hop latino*. Obtenido de Abstracto: <http://www.lithic.org/works/hiphop.pdf>
- Burcet, M. I. (29 de Abril de 2017). *La teoría de Ierdahl-jackendoff*. Obtenido de Techné, vol. 1, núm. 1, 2013, pp. 11-16.: <https://www.aacademica.org/maria.ines.burcet/8.pdf>
- Carlier, E. (24 de junio de 2012). *Naldo Campos "un manaba silvestre"*. Obtenido de La revista el Universo: <http://www.larevista.ec/actualidad/show/naldo-campos-un-manaba-silvestre>
- Carrión, L. V. (12 de Mayo de 2008). *Música y Matemáticas*. Obtenido de La armonía de los números: https://www.fespm.es/IMG/pdf/dem2008_-_musica_y_matematicas.pdf
- Clavijo, M. A. (12 de Julio de 2012). *LA MÚSICA RAP COMO MANIFESTACIÓN CULTURAL URBANA EN LA CIUDAD DE PEREIRA*. Obtenido de FACULTAD DE BELLAS ARTES Y HUMANIDADES PROGRAMA LICENCIATURA EN MÚSICA. Universidad Tecnológica de Pereira: <http://repositorio.utp.edu.co/dspace/bitstream/handle/11059/2872/781649C617.pdf?sequence=1>
- Galarza, A. J. (12 de Septiembre de 2010). *AU-D - Tres Notas (video Original*. Obtenido de El Audiman: <https://www.youtube.com/watch?v=j7WlImAPGho>
- García, A. F. (19 de Marzo de 2012). *Modulo II: Ondas*. Obtenido de Escuela Técnica Superior, d' Enginyeries. Unuversidad Politècnica de Catalunya: http://www.fisica.edu.uy/~cris/teaching/ondas_parte2_2012.pdf
- Gente. (21 de agosto de 2010). *Héctor Jaramillo cumplió 63 años de carrera y sigue vigente*. Obtenido de Héctor Jaramillo cumplió 63 años de carrera y sigue vigente: <http://www.eluniverso.com/2010/08/21/1/1379/hector-jaramillo-cumplio-63-anos-carrera-sigue-vigente.html>
- Godoy, A. M. (2012). *Historia del Ecuador*. Quito.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

- Guzmán, W. (16 de Febrero de 2015). *Hector Jaramillo Pañuelo Blanco*. Obtenido de PASILLOS INMORTALES: <https://www.youtube.com/watch?v=g2-dS1MQSVw>
- Kusanagui, Y. (30 de Abril de 2013). *Lo mejor deo Rap*. Obtenido de Inicios del Rap y sus grandes exponentes: <http://rappyhiphopmusic.blogspot.com/2013/04/inicios-del-rap-y-sus-grandes-exponentes.html>
- Martínez, A. (22 de Abril de 2017). *Biblioteca digital de la Universidad Católica de Argentina*. Obtenido de "El análisis formal de música popular : la oración y sus sub-tipos en ejemplos seleccionados del tango, folklore y rock argentinos" : <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/analisis-formal-musica-popular-martinez.pdf>
- Mullo, S. J. (2009). *Música Patrimonial del Ecuador*. Quito - Ecuador: Ministerio de cultura.
- Muñoz, V. M. (junio de 2009). *UNIVERSIDAD POLITÉCNICA SALESIANA*. Obtenido de IDENTIDADES MUSICALES ECUATORIANAS:: <http://www.dspace.ups.edu.ec/bitstream/123456789/2577/1/TESIS%20IDENTIDADES%20MUSICALES%20ECUATORIANAS.pdf>
- Murillo, V. C. (Diciembre de 2012). *Glosario de términos folclóricos y musicales*. Obtenido de Instituto de Investigaciones Ambientales del Pacífico: <http://iiap.org.co/documents/8922f7fda66fb62b75f35d1baa905d4b.pdf>
- Ortega, G. A. (Junio de 2014). *LA COMPRENSIÓN DE LA ESTRUCTURA MUSICAL*. Obtenido de UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA. FACULTAD DE BELLAS ARTES : http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39883/Documento_completo.pdf?sequence=1
- Rodríguez, E. (29 de Abril de 2017). *Introducción a la teoría generativa de la música tonal de Lerdahl y Jackendoff.1*. Obtenido de http://campus.filo.uba.ar/file.php/277/Biblio_OnLine/Clases_magistrales/Rodriguez_E_-_Introduccion_a_la_teor%C3%ADa_generativa_de_la_musica_tonal_de_Lerdahl_y_Jackendoff.pdf
- Rodríguez, P. L. (2016). *Composición de cinco obras musicales en base a la investigación y análisis de canciones populares criollas ecuatorinas pertenecientes a la discografía del dúo Benítez y Valencia*. Quito .
- Romero, A. A. (30 de Abril de 2013). *Composición y Recital de la Suite: "Jambelí"*. Obtenido de Universidad de Cuenca. Maestría en Pedagogía e Investigación Musical, Facultad de Artes: <http://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/3375/1/tesis.pdf>
- Wong, K. (2004). La 'nacionalización' y 'rocolización' del pasillo ecuatoriano•. *Ecuador debate* 63 (págs. 269-282). Quito- Ecuador: ISSN-1 012-1498 .



UNIVERSIDAD DE CUENCA

ANEXOS



Partituras del pasillo "El Pañuelo Blanco".

EL PAÑUELO BLANCO (Pasillo)

Interprete: Héctor Jaramillo

Compositor: Fausto Galarza

Transcripción: Cándido Belduma

Arreglos: Naldo Campos

Chorus:

T. F A7 Dm

Req.

E. Gtr. Dolce f mf Chiuso mf mf

Gtr. mf mf mf

5 F A7 Dm

T.

Req. Brillante f f f f Brio sf

E. Gtr.

Gtr. Chiuso mf mf mf mf

9 Brio Dm Dm A7 Dolce

T. Yo mi ra baun dí a el pa ñuelo blan co que se co tus la gri mas mf

Req.

E. Gtr. Dolce Chiuso p

Gtr. mf mf mf

canbeld@hotmail.com



2

EL PAÑUELO BLANCO (Pasillo)

13 A7 Brillante..... Gm..... D7..... Gm

T 8 *f* y encon tre tus *mf* o jos muer tos y mar *mf* chi tos porel sen ti mien to

Req. Sublime *p*

E. Gtr. Dolce..... *p* Chiuso..... *pp*

Gtr. *mf* *mf* *mf* *mf*

17 Dolce..... A7..... A7..... Dm

T 8 *mf* y encon tre tus *mf* o jos muer tos y mar *mf* chi tos porel sen ti *mf* mien to

Req.

E. Gtr. Dolce..... *p* *p*

Gtr. Chiuso..... *mf* *mf* *mf* *mf*

21 Brillante..... Bb Dolce..... Bb Delicato..... E7..... A7

T 8 *f* con per fu me dea *f* mor demipa sado tris te *mf* queno vol... ve ra *p*

Req. Brillante..... *f* *f* Brillante..... *cresc.*

E. Gtr. Dolce.. *p* Chiuso.....

Gtr. *mf* *p* *p* *mf*



EL PAÑUELO BLANCO (Pasillo)

3

25 A7 Brio.... F Brillante.. A7 Dulce... Dm Delicato.

T
8
con- per fu me dea mor de mipasado que no vol ve ra--- a

Req.
25
f

E. Gtr.
25

Gtr.
Chiuso.....
mf *mf* *mf* *mf*

29

T
8

Req.
29
Sublime.....
mf *mf* *p* Dolce.....

E. Gtr.
29
Dolce.....
f *f* *f* *f*

Gtr.
Chiuso.....
mf *mf* *mf* *mf*

33

T
8

Req.
33
Brillante..... Brio..
f *f* *f* *mf*

E. Gtr.
33

Gtr.
Chiuso.....
mf *mf* *mf* *mf*

F A7 Dm



EL PAÑUELO BLANCO (Pasillo)

37 Brio... C7 Brio... C7 Dolce..

T pen sasteen el mo men to de mi des pc di da y tu meo fren das te

mf f mf f mf

Req.

E. Gtr. Pizzicato... p p p

Gtr. Chiuso... mf mf mf mf

41 F Brio... C7 C7 Dolce Brillante.. F...

T fin beso y una la ga na de com pa ñion pomi su fri mien to

f f mf f

Req. Brillante... Agradable.. p

E. Gtr. Pizzicato... p

Gtr. Chiuso... mf mf mf mf

45 F Brillante... F... G7... F Brillante

T por que no me di jis te cuando me fin gi as para no ado rar te

f f f mf

Req.

E. Gtr. Dolce... sf sf p

Gtr. Chiuso... mf mf mf mf



UNIVERSIDAD DE CUENCA

EL PAÑUELO BLANCO (Pasillo)

5

49

Brillante..... F..... A7 Dolce..... Dm.....

T

8 por que no me di jis te que no me que ri-as para siol vi dar te

Req.

49

Crescendo... Brillante...

E. Gtr.

49

Dolce.....

Gtr.

Chiuso.....

mf

mf

mf

mf

53

Brillante..... F..... G7 F

T

8 por que no medi jis te cuan do me fin gi-as para no aeo rar te

Req.

53

Sublime.....

E. Gtr.

53

Gtr.

Chiuso.....

mf

mf

mf

mf

57

Lloroso..... F..... A7 Dolce..... Dm.....

T

8 por que no me di jis te que no me que ri-as para siol vi dar te

Req.

57

Sublime..... Brio.....

E. Gtr.

57

Gtr.

Chiuso.....

mf

mf

mf

mf



UNIVERSIDAD DE CUENCA

EL PAÑUELO BLANCO (Pasillo)

6

61 C7 C7 F

T

Req.

E. Gtr. Dolce... f Chiuso... mf

Gtr. mf

65 F C7 C7 F

T

Req.

E. Gtr. Dolce... f Chiuso... mf

Gtr. mf

69 F Lloroso.. F Dolce... G7 Brillante..... F Dolce...

T

Req.

E. Gtr. Dolce... p p mf

Gtr. Chiuso... mf

por que no me di jis te cuando me fin gi-as para noa do rar te



UNIVERSIDAD DE CUENCA

EL PAÑUELO BLANCO (Pasillo)

7

73 F Brio... F A7 Dm Dolce...

T por que no me di jis te que no meque ri as para siolvi dar te

Req. Crescendo Brillante...

E. Gtr. Dolce... mf

Gtr. Chiuso... mf

77 F Lloroso. F Brillante... G7 F Dulce...

T por que no medi jis te cuando me fin gi as para no ado rar te

Req. Sublime... mf

E. Gtr.

Gtr. Chiuso... mf

81 F Lloroso. F Brillante A7 Dolce Dm Brio... Fine

T por que no me di jis te que no meque ri as pa ra si olvi dar te

Req. Sublime... mf RETARDANDO mf mf f Brillante

E. Gtr.

Gtr. Chiuso... mf



Letra del Saltashpa – Rap.

Pasillo

Porque no me dijiste que no me querías para sí olvidarte

Ostinato

Rap

Hola mis amigos yo soy Héctor Jaramillo, me presento ante ustedes con el más grande cariño, vengo nuevamente con muchísimas canciones, para que todos disfruten nuevas emociones.

Fusión sanjuanito.

//Pobre corazón entristecido//.

Rap.

Soy el que hace tiempo les brindó el pañuelo blanco, y cada que lo piden con cariño se los canto, luego el clavel negro y después el Lirio Amarillo, siguió una larga lista de bellísimos pasillos.

Fusión sanjuanito.

//Pobre corazón...//

Rap.

Albazo aire típicos y lindas tonaditas, valeses sanjuanitos pasacalles y bombitas, música escogida de mi tierra lo mejor, yo soy Héctor Jaramillo de Pichincha sí señor.

Fusión sanjuanito.

//Pobre corazón...//

Rap.

Desde muy pequeño con la música he andado, y en todas las provincias de mi patria he cantado, y en otros países donde he sido contratado, con orgullo yo les digo que mi música ha gustado.

Fusión sanjuanito.

//Pobre corazón...//



Fusión de la introducción.

Rap.

Hace algunos años fui latino del ande, luego fue un brillante el éxito fue grande, eso se acabó, pero yo seguí adelante con mi fe y vuestro apoyo, y mi esencia de cantante.

Fusión sanjuanito.

//Pobre corazón...//

Rap.

Dirigiendo como siempre mi compadre Naldo Campos, inventamos un estilo dimos en el blanco, nació el Saltashpa-rap y la Lambada ecuatoriana, y ahora con la punta y el rap nadie nos gana.

Fusión sanjuanito.

//Pobre corazón...//

Rap.

Este nuevo disco que ahora les dedico, tiene mucho ritmo la verdad está muy rico si les gusta el baile y la diversión, deben conseguirlo porque es una sensación,

Fusión sanjuanito.

//Pobre corazón...//

Rap.

Siento un gran placer entrar en su fantasía, cantándole canciones que lo llene de alegría, conmigo canten bailen o toquen un instrumento porque para divertirse les ha llegado el momento

Fusión la punta introducción.

A mi lindo Ecuador. Fusión cumbia andina.

//Con amor hoy yo quiero cantar, si señor a mi lindo Ecuador, con amor siempre debes decir, por donde quiera que tú estés ecuatoriano soy, y mañana y mañana recordarás, todo ese inmenso cielo azul que un día cobijó, ese amor ese amor que tienes aquí, y te hará regresar al fin a tu lindo Ecuador// a tu lindo Ecuador, que viva el Ecuador,



UNIVERSIDAD DE CUENCA